

Université de Montréal

**La Danaé de Jan Gossaert (1527) : entre courtisane vénale et Vierge
élue**

par Christiane Fabi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M. A.) en histoire de l'art

Janvier, 2018

© Christiane Fabi, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La Danaé de Jan Gossaert (1527) : entre courtisane vénale et Vierge élue

Présenté par : Christiane Fabi

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ersy Contogouris, président-rapporteur
Denis Ribouillault, directeur de recherche
Kristine Tanton, membre du jury

Résumé

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le récit ovidien relatant la rencontre entre Jupiter et Danaé devient l'un des sujets mythologiques les plus prisés des artistes de l'époque. La première œuvre majeure de la Renaissance illustrant cette scène, datant de 1527 et intitulée *Danaé*, est attribuée à l'artiste flamand Jan Gossaert. Alors que les chercheurs s'entendent pour affirmer qu'à partir du XVI^e siècle, le personnage de Danaé se veut pour les artistes un modèle de courtisane, la version réalisée par Gossaert reste encore aujourd'hui une source de désaccord. Les différentes lectures de la toile établissent des similitudes iconographiques, d'une part, avec la Vierge de l'Annonciation et, d'autre part, avec les courtisanes de la Renaissance. Le présent mémoire s'intéresse à ces deux positions paradoxales sans en écarter l'une ou l'autre afin de repenser l'œuvre sous un nouvel angle.

Mots-clés : Danaé, Mythologie, Renaissance, Sacré, Profane, Jan Gossaert

Abstract

During the sixteenth and seventeenth centuries, the ovidian story of Jupiter and Danae became one of the most popular mythological subjects for artists of the time. The first major work of the Renaissance illustrating this scene, entitled *Danae*, dating from 1527, is attributed to the Flemish artist Jan Gossaert. While researchers agree that, from the sixteenth century onwards, the character of Danae was chosen by artists as a model of the courtesan, the version by Gossaert still remains a source of disagreement between them. The different readings of the painting establish iconographic similarities, on the one hand with the Virgin of the Annunciation and, on the other, with the courtesans of the Renaissance. My thesis focuses on these two paradoxical positions without rejecting one or the other in order to rethink the painting from a new angle.

Keywords: Danae, Mythology, Renaissance, Sacred, Profane, Jan Gossaert

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Remerciements	viii
Introduction.....	2
1. L’iconographie de Danaé, de l’Antiquité à nos jours	10
1.1 L’Antiquité	10
1.1.1 Danaé dans la littérature.....	10
1.1.2 Représentations artistiques de Danaé.....	17
1.2 Le Moyen-Âge.....	18
1.2.1 Danaé dans la littérature.....	18
1.2.2 Représentations artistiques de Danaé.....	21
1.3 La Renaissance.....	21
1.3.1 Danaé : symbole de pureté	22
1.3.2 Danaé : modèle de courtisane	23
1.3.3 Iconographie de Danaé au XVIe siècle	24
1.3.4 Les Danaé du Titien	25
1.3.5 L’influence du Titien sur l’iconographie de Danaé	27
2. La Danaé de Jan Gossaert	34
2.1 Présentation du thème et de l’artiste	34
2.2 Danaé, 1527 : analyse formelle	36
2.3 Danaé comme préfiguration de la Vierge.....	37
2.4 Danaé comme courtisane vénale	41
2.5 Ambivalence et contradictions dans les études sur Danaé.....	45
3. Entre sacré et profane : réinterprétation de l’œuvre	49
3.1 L’Ovide moralisé	49
3.2 Problèmes iconographiques.....	52
3.3 Nudité et érotisme dans l’art de la Renaissance	52
3.4 Nudité dans l’art de Gossaert.....	54
3.4.1 Mythologie	54
3.4.2 Les Vierges à l’enfant	59
3.4.3 Danaé	61
3.5 Culture païenne et culture chrétienne	63
3.6 Érotisation de sujets sacrés : le cas des Vierges du Parmesan	64
3.7 Danaé comme préfiguration de la Vierge érotisée.....	66
Conclusion	70
Bibliographie	75
Figures.....	81

Liste des figures

Fig. 1 – Jan Gossaert, *Danaé*, 1527, huile sur bois, 114 x 95 cm, Alte Pinakothek, Munich.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 2 – *Danaé et la Pluie d'Or*, 430 av. J.-C., figure rouge, 23 x 22.6 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Artstore [En ligne].

http://library.artstor.org/#/asset/AWSS35953_35953_30932482. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 3 – *Danaé*, III^e siècle, moule en terre cuite, Museo Archeologico, Budapest.

Source : SLUIJTER, Eric Jan (1999). «Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt», *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 27, n° 1-2, p. 11.

Fig. 4 – *La Pluie d'Or tombant sur Danaé*, ca. 1490, gravure sur bois dans *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, Basel, fol. 12r, Collection Spencer, New York Public Library, New York.

Source : Artstore [En ligne]. http://library.artstor.org/#/asset/BARTSCH_5160086. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 5 – Lorenzo Lotto, *Allégorie de la Chasteté*, 1506, huile sur bois, 43 x 34 cm, National Gallery of Art, Washington.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 6 – Baldassarre Peruzzi, *Danaé et la Pluie d'Or*, 1508-1509, fresque, détail de la frise, *Sala del Fregio*, Villa Farnésine, Rome.

Source : Artstore [En ligne]. http://library.artstor.org/#/asset/AZERIIG_10312639459. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 7 – Le Corrège, *Danaé*, 1530, huile sur toile, 158 x 189 cm, Galerie Borghèse, Rome.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 8 – Titien, *Danaé*, 1544-1545, huile sur toile, 117 x 69 cm, Musée National de Capodimonte, Naples.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 9 – Titien, *Danaé*, 1553, huile sur toile, 119 x 187 cm, Musée de l’Ermitage, St-Pétersbourg.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 10 – Titien, *Danaé*, 1554, huile sur toile, 135 x 152 cm, Musée Kunsthistorisches, Vienne.

Source : Artstore [En ligne]. http://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_10310120422. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 11 - Titien, *Danaé recevant la pluie d’or*, 1560-65, huile sur toile, 129,8 x 181,2 cm, Musée du Prado, Madrid.

Source : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/danae-receiving-the-golden-rain/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c?searchid=62ab293a-bee7-680c-d22b-3ac29053475d>

Fig. 12 – Giulio Bonasone, *Danaé et la Pluie d’Or*, 1540, gravure, 16.5 x 11 cm, The Albertina Museum, Vienne.

Source : Artstore [En ligne]. http://library.artstor.org/#/asset/BARTSCH_3590009. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 13 – Tintoret, *Danaé*, 1580, huile sur toile, 142 x 182 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 14 – Orazio Gentileschi, *Danaé*, 1623, huile sur toile, 162 x 228.5 cm, Museum of Fine Arts, Cleveland.

Source : Artstore [En ligne]. http://library.artstor.org/#/asset/AMICO_CL_103802682. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 15 – David Teniers, *L’Archiduc Leopold Wilhelm dans sa Galerie d’art à Bruxelles*, 1647-1651, huile sur plaque de cuivre, 105 x 130 cm, Museo Del Prado, Madrid.

Source : Museo del Prado [En ligne]. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-archduke-leopold-wilhelm-in-his-picture/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5?searchid=4c8a01a1-d44b-1ead-86d7-0387cb0a4c4a>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 16 – Giambattista Tiepolo, *Jupiter et Danaé*, 1736, huile sur toile, 41 X 53 cm
Universitet Konsthistoriska Institutionen, Stockholm

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 17 – Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Portrait de Mademoiselle Lange en Danaé*, 1799, huile sur toile, 60 x 49 cm, Minneapolis Institute of arts, Minneapolis.

Source : Minneapolis Institute of arts [En ligne].
<https://collections.artsimia.org/art/1727/portrait-of-mlle-lange-as-danae-anne-louis-girodet-de-roussy-trioson>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 18 – Gustave Klimt, *Danaé*, 1907-1908, huile sur toile, 77 x 83 cm, collection Privée, Graz.

Source : Artstore [En ligne].
http://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039902392. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 19 – Jan Gossaert, *Neptune et Amphitrite*, 1516, huile sur bois, 188 x 124 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 20– Jan Gossaert, *Hercule et Déjanire*, 1517, huile sur bois, 37 x 27 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 21 – Jan Gossaert, *Vénus et Cupidon*, 1521, huile sur bois, 32 x 24 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 22 – Jan Gossaert, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1515, huile sur bois, 230 x 205 cm, Národní Galerie, Prague.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 23 – Jan Gossaert, *Vierge à l'enfant*, 1527, huile sur bois, 63 x 50 cm, Museo del Prado, Madrid.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 24 – Jan Gossaert, *Vierge à l'enfant*, 1525, huile sur bois, 48 x 38 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 25 – Jan Gossaert, *Vierge à l'enfant*, 1530, huile sur bois, 45 x 34 cm, Collection privée.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 26 – Sebastiano Del Piombo, *Pietà*, 1516-17, huile sur bois, 270 x 225 cm, Museo Civico, Viterbe.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 27 – Le Parmesan, *La Vision de Saint Jérôme*, 1526, huile sur bois, 343 x 149 cm, National Gallery, Londres.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 28 – Le Parmesan, *La Madone à la rose*, 1529, huile sur bois, 109 x 88 cm, Gemäldegalerie, Dresde.

Source : Gemäldegalerie [En ligne].
<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/365254>

Fig. 29 – Le Parmesan, *La Madone au long cou*, 1535, huile sur bois, 216 x 132 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 30 – Le Parmesan, *Les Vierges sages*, 1535-1539, fresque, détail de la voûte, Santa Maria della Steccata, Parme.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Fig. 31 – Le Parmesan, *Les Vierges folles*, 1535-1539, fresque, détail de la voûte, Santa Maria della Steccata, Parme.

Source : Web Gallery of Art [En ligne]. <http://www.wga.hu/>. Consulté le 14 août 2017.

Remerciements

Je me dois, dans un premier temps, de remercier Denis Ribouillault pour sa patience, son temps, ses précieux conseils, mais surtout pour avoir cru en moi et avoir accepté de reprendre la direction de ce mémoire.

Je dois ensuite remercier ma chère mère Maria, sans qui, sans aucun doute, je n'aurais jamais pu mener à terme ce projet. Mommy, je ne te remercierai jamais assez.

Francine, merci d'avoir accepté de lire mon mémoire. Tes remarques constructives m'ont grandement encouragée à continuer et ont rendu ce travail nettement meilleur.

Mes collègues et amies, Marianne et Marie-Michèle, merci d'avoir été présentes à différents moments de mon parcours pour calmer mes angoisses. Votre support moral a fait toute la différence.

Finalement, merci à ma famille et mes amis d'avoir toujours été présents, même si vous aviez presque perdu espoir.



Illustration retirée

Fig. 1 – Jan Gossaert, *Danaé*, 1527, huile sur bois, 114 x 95 cm, Alte Pinakothek, Munich.

Introduction

En 1527, Jan Gossaert (1478-1532) peint sa *Danaé*, première œuvre majeure de la Renaissance illustrant ce personnage mythologique qui deviendra par la suite, comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire, un sujet prisé des artistes (Fig.1). Ces derniers s'attardent le plus souvent au moment où Jupiter, transformé en pluie d'or, selon le récit d'Ovide dans les *Métamorphoses*, s'introduit dans la pièce où se trouve Danaé afin de la séduire et de la féconder. Parmi toutes ses aventures, celle que Jupiter entretient avec Danaé, fille du roi d'Argos Acrisios et d'Eurydice, marque particulièrement l'imaginaire des artistes de la Renaissance. L'histoire veut qu'Acrisios, prévenu par un oracle que son futur petit-fils le tuerait, aurait enfermé sa fille Danaé dans une tour d'airain, selon lui imprenable, afin que personne ne puisse entrer en contact avec elle. En dépit de ce stratagème, Jupiter réussit, en se transformant en une pluie d'or, à rejoindre Danaé pour ensuite la séduire et la féconder de cette pluie (Van Heems : 35). Naîtra de cette union un fils, Persée, qu'Acrisios, mis au fait de la nouvelle, fera enfermer avec Danaé dans un coffre pour ensuite les jeter à l'eau, persuadé qu'ils en mourraient. Cependant, grâce à l'aide de Jupiter, la mère et le fils arrivent sains et saufs sur l'île de Sériphos, où ils vécurent de nombreuses années. C'est là que Persée, aidé des dieux, s'entraîne et devient un redoutable guerrier. La prophétie ne pouvant être contournée, les chemins de Persée et d'Acrisios se croisent lors d'un tournoi de jeux funèbres. Présent dans le public, Acrisios ne peut éviter la flèche que son petit-fils lance par accident. Affligé par son geste malheureux, Persée renonce au trône d'Argos et termine sa vie à Tirynthe.

Le tableau de Gossaert mérite que nous nous y attardions, car à ce jour, il reste encore une source de désaccord pour les chercheurs qui tentent de le situer dans l'évolution iconographique des représentations du mythe. Gossaert peint sa *Danaé* à demi vêtue d'une robe bleue assise au centre de la composition dans une alcôve fermée par des colonnes de marbre rouge. Son regard se porte sur la légère pluie d'or qui tombe directement vers son entrejambe. Plusieurs chercheurs s'entendent pour dire que ce personnage ressemble sur plusieurs points à la Vierge de l'Annonciation. Erwin Panofsky le premier s'intéresse à cette peinture en 1933. C'est à partir des résultats de son étude que les chercheurs subséquents vont élaborer leurs théories sur la signification de cette œuvre importante. Enfermée dans sa tour, Danaé devient une allégorie de la chasteté (1933 : 206). Pour Sadja Jacob Herzog (1968), Madlyn Milner Kahr (1978), Craig Harbison (1995) et plusieurs autres, le personnage que peint Gossaert se situe dans la lignée médiévale des représentations de Danaé, soit une préfiguration de la Vierge qui renvoie aux valeurs chrétiennes de l'époque. Il faudra attendre 1999 pour qu'un chercheur, Éric Jan Sluijter, dans *Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt*, propose une interprétation contredisant cette théorie d'une Danaé comme préfiguration de la Vierge. Selon lui, l'œuvre de 1527 doit être rattachée à une nouvelle iconographie qui se développe au XVI^e siècle, celle consacrée aux femmes influencées par le pouvoir de l'or. Cette idée fait désormais l'unanimité auprès des chercheurs traitant de Danaé à la Renaissance. Cathy Santore (1991) stipule même qu'elle est reconnue dans la culture de l'époque comme un modèle pour les courtisanes. En résumé, les chercheurs tentent d'associer le personnage de Gossaert soit aux Danaé du Moyen-Âge soit à celles qui vont

prédominer durant la Renaissance. S'agit-il d'un avatar d'une longue lignée d'œuvres médiévales ou le prototype d'une nouvelle iconographie ?

Cette toile sera donc au centre de notre questionnement en raison des similitudes déjà établies entre Danaé et la Vierge de l'Annonciation, mais aussi en raison des points communs entre Danaé et les courtisanes de l'époque. Les différentes lectures de l'œuvre, sur lesquelles nous nous attarderons plus loin dans ce mémoire, rendent cette toile pertinente à étudier encore aujourd'hui. L'intérêt de l'œuvre ne réside pas seulement dans le fait que les chercheurs ne s'entendent pas sur sa signification, mais il se trouve aussi dans le fait que les sens attribués à la toile sont contradictoires. Marisa Anne Bass publie en 2016 *Jan Gossaert and the Invention of Netherlandish antiquity*. Cette étude, que nous n'avons pas incluse dans ce travail compte tenu de sa date de parution, démontre encore à ce jour l'importance de cet artiste flamand pour l'histoire de l'art de la Renaissance. Lorsqu'elle se réfère à la toile de Gossaert, Bass utilise le terme « dilemme de Danaé ». Selon elle, aucune des interprétations précédemment citées n'est concluante, mais elles ont au moins le mérite de mettre de l'avant le côté non orthodoxe de cette image (2016 : 116). Dans ce mémoire, nous ne tenterons pas de prendre position dans le débat entre Danaé Vierge vs Danaé courtisane. Au contraire, nous démontrerons qu'il devient très difficile de prendre position entre ces deux théories, car selon nous, l'œuvre se situe entre les deux, principalement en raison de différents éléments externes et de différentes tendances de l'époque ayant influencé Gossaert lors de la réalisation de sa toile. Cette idée selon laquelle il est difficile de tracer une frontière stricte entre préfiguration de la Vierge d'une part et courtisane vénale d'autre part nous permettra de repenser l'œuvre sous un autre angle. Pour y arriver, nous tenterons en fait de démontrer que Gossaert, étant un artiste réputé et en fin

de carrière, a opéré une synthèse volontaire de ces deux interprétations. Nous montrerons qu'elles sont toutes les deux essentielles, mais aussi inséparables pour la compréhension de l'œuvre, ce qui nous permettra de réfléchir à la question complexe de l'érotisation de l'art religieux et vice-versa de la valeur spirituelle de l'érotisme dans l'art de la Renaissance.

Afin de mieux comprendre l'œuvre réalisée par Gossaert, nous utiliserons un cadre méthodologique principalement comparatiste. Contrairement à l'approche iconographique, la méthode comparatiste permet de pousser l'analyse au-delà d'une simple observation du transfert entre texte et image. Pour Marc Bayard, auteur du texte *Les enjeux du comparatisme en histoire de l'art* (2007), le comparatisme permet de mieux saisir l'objet étudié. Pour arriver à un résultat concluant, il faut nécessairement choisir « des objets équivalents avec des sources variées selon un processus déterminé » et délimiter le temps et l'espace (2007 : 15). Dans le cas qui nous concerne, nous nous attarderons aux représentations du personnage de Danaé, toutes époques confondues, afin de situer l'œuvre de Gossaert parmi la production artistique de ce sujet mythologique en mettant l'accent sur les œuvres italiennes et flamandes du XVI^e siècle, lieux où Gossaert a perfectionné son art et où il a travaillé. Cette méthode autorise aussi les comparaisons d'analyses en nous concentrant sur les données textuelles aussi bien que sur des documents d'archives (2007 : 16). Par conséquent, nous nous intéresserons aux auteurs, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, ayant abordé ou exploité le mythe de Danaé. Ce récit a en effet été repris maintes fois par différents mythographes afin d'illustrer leurs propos, et ce, souvent avec une intention moralisatrice. Nous comparerons aussi les travaux des chercheurs pour qui la *Danaé* de Gossaert a occupé une place de premier plan. Ainsi, nous devons comparer

et analyser non seulement les textes, mais aussi les images dans le but de comprendre leur interaction et leur influence. Nous compléterons notre méthodologie par une approche contextualisée des œuvres. Cette approche contribue à apporter une perspective plus juste de la problématique et ainsi de faire valoir l'importance du thème de Danaé au XVI^e siècle. La problématique de ce mémoire tourne autour d'une toile de la Renaissance. Or, le sujet dépeint date d'aussi loin que l'Antiquité. Pour cette raison, il devient essentiel de souligner sa place dans le contexte de l'époque. Une iconologie critique nous pousse à réfléchir sur l'image et à poser les questions qui permettront d'interroger la fonction des différents signes et formes présents dans le tableau (Mitchell 1994, 100). « L'art n'illustre pas le texte, il s'appuie sur lui. » (Delaplanche : 247). Il faut donc tenir compte de plusieurs facteurs dans l'analyse comparatiste, notamment, l'époque de création de l'œuvre, élément crucial pour comprendre la relation entre le texte et l'image.

Pour y arriver, nous devons nous appuyer sur les textes théoriques qui nous permettront de mettre en contexte notre œuvre. Les ouvrages portant sur le mythe de Danaé seront importants pour nous, notamment ceux de François Lissarague, *Danaé, métamorphose d'un mythe* (1996) ou encore le mémoire d'Anita Stella Degli Esposti : *Danae on Canvas : Some Receptions of a Classical Myth* (2007). Nous y attarder nous permettra de bien positionner la toile de Gossaert au sein de l'iconographie de Danaé, ce qui est essentiel pour notre compréhension de l'œuvre. Nous devons aussi interroger les ouvrages qui présentent le contexte historique et artistique dans lequel évolue Gossaert, entre autres, les textes de Craig Harbison *La Renaissance dans les pays du Nord* (2009), James Snyder *Northern Renaissance Art* (2005) ou Maryan Wynn Ainsworth, *Man, Myth and Sensual Pleasures : Jan Gossaert's Renaissance : the complete work* (2010).

Naturellement, nous devons étudier en profondeur les textes préalablement cités qui portent précisément sur la *Danaé* de Gossaert et qui cherchent à lui donner un sens bien précis. Enfin, l'ouvrage *Nudité sacrée : le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre érotisme, dévotion et censure*, qui rassemble les actes du colloque organisé à l'INHA à Paris par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance, les 13 et 14 juin 2008, est un recueil de textes essentiels qui nous permettra de valider notre hypothèse. L'ouvrage propose des réflexions et des approches nouvelles sur les œuvres d'art de la Renaissance qui enrichissent et confirment à la fois notre analyse de la toile. La question centrale soulevée par les chercheurs à l'occasion de ce colloque peut sembler contradictoire de prime abord. Comment érotisme et dévotion peuvent-ils aller de pair durant la Renaissance ? Cette idée nous semble très intéressante pour notre analyse de *Danaé*, car elle nous amène à aborder l'œuvre sous un nouvel angle en incluant les deux significations données à la toile, soit la Vierge (religion et dévotion) et la courtisane (érotisme).

Le premier chapitre de ce mémoire présentera l'évolution iconographique du mythe de Danaé depuis l'Antiquité jusqu'à la période moderne. Nous nous pencherons sur les sens évoqués par le mythe de Danaé et les significations qui lui sont accordées dans les différents discours. Pour ce faire, nous étudierons les écrits traitant du sujet et les représentations artistiques du mythe à travers les différentes époques pour tenter de comprendre le lien bidirectionnel entre la peinture et la littérature. Lorsqu'il crée, l'artiste ne choisit pas simplement un moment précis du texte, « il imagine une image qui constitue une forme synthétique du récit » (Delaplanche : 246). L'artiste cherche à transposer sur sa toile l'essence du sujet. « L'art classique demande à être "lu" » (Delaplanche : 246). Il faudra passer en revue les différentes œuvres illustrant la liaison entre Danaé et Jupiter afin

de situer de manière plus juste la toile de 1527, ce qui nous permettra de mieux saisir les différentes analyses que nous nous efforcerons de présenter par la suite.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons plus précisément à la toile de Gossaert ainsi qu'aux interprétations qu'en ont fait les chercheurs afin de bien comprendre les contradictions qui émergent de celles-ci. Pour ce faire, nous débuterons avec une analyse formelle complète de *Danaé*. Celle-ci nous permettra non seulement de comprendre la toile, mais aussi d'avoir un regard critique sur les significations qui lui sont données. Pour y arriver, nous devons tenter de saisir les réflexions des chercheurs qui les ont conduits à leur verdict final. Pour y arriver, nous nous concentrerons sur les études d'Erwin Panofsky (1933), de Madlyn Milner Kahr (1978), de Larry Silver (1986), de Craig Harbison (1995, 2009) ou encore de Eric Jan Sluijter (1999) en prenant bien soin de faire une distinction entre la Danaé comme Vierge élue et la figure de courtisane vénale. En conclusion, nous tenterons de souligner les limites respectives de ces diverses interprétations.

Finalement, le troisième chapitre sera divisé en plusieurs parties. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les éléments importants qui, selon nous, expliquent les contradictions rendues apparentes par la confrontation entre ces diverses analyses. Nous verrons notamment que la représentation du sein de Danaé divise grandement les chercheurs. Nous nous pencherons par la suite sur la nudité et l'érotisme dans l'art de la Renaissance, mais aussi sur la nudité dans la production artistique de Gossaert. Cette démarche vise à démontrer que réaliser une simple comparaison iconographique avec

d'autres œuvres de la même période ne permet pas de mettre en lumière toute la profondeur de la toile de Gossaert. Nous présenterons ensuite un texte de Philippe Morel (2011) et un de Guillaume Cassegrain (2011) qui serviront de point de départ à notre propre proposition interprétative, laquelle conclura ce dernier chapitre. Dans *L'érotisme de la grâce dans la peinture religieuse de Parmigianino*, Philippe Morel repense diverses œuvres à thématique religieuse dont les Vierges qui, tout comme la *Danaé* de Gossaert, ne sont pas exemptes de sensualité. Guillaume Cassegrain, quant à lui, reconsidère dans son article *Homme nu couché dans un paysage : la Pietà de Sebastiano del Piombo* la fameuse œuvre de Sebastiano inspirée de Michel-Ange et conservée à Viterbe. Il suggère que le mélange d'iconographie chrétienne et d'iconographie païenne contribue à donner un effet érotique à la toile. Morel et Cassegrain démontrent que l'érotisme manifestement voulu qui se dégage de ces compositions ne semble pas complètement étranger au propos religieux des œuvres. Nous pourrions donc, en reprenant l'idée générale de ces analyses, repenser la toile de Gossaert sans tracer de frontière nécessairement hermétique entre sa signification mariale d'une part et sa charge érotique manifeste d'autre part, comme l'ont fait les chercheurs jusqu'à aujourd'hui.

1. L'iconographie de Danaé de l'Antiquité à nos jours

L'objectif de ce premier chapitre visera à analyser l'évolution de l'iconographie de Danaé depuis les premières représentations antiques jusqu'à aujourd'hui. Pour ce faire, nous nous attarderons aux œuvres les plus emblématiques de chaque époque en tentant de comprendre pourquoi elles ont été si marquantes. Les éléments iconographiques uniques et nouveaux qui caractérisent certaines représentations du mythe nous intéressent particulièrement, car en les mettant de l'avant, nous pourrions montrer la progression de l'iconographie de Danaé. Cependant, pour y arriver, nous ne pourrions nous fier uniquement aux œuvres. Nous devons aussi nous intéresser aux textes sources ainsi qu'aux auteurs ayant mentionné Danaé dans leurs écrits en tentant toujours de mettre de l'avant l'interaction entre texte et image.

1.1 L'Antiquité

1.1.1 Danaé dans la littérature

Les premières évocations du mythe de Danaé dans la littérature remontent aussi loin qu'au VIII^e siècle av. J.-C. avec les écrits d'Homère et d'Hésiode, bien qu'elles ne soient que très brèves. « Car jamais le désir d'une déesse ou d'une femme, partout épanché au fond de ma poitrine, n'a encore à ce point dompté mon cœur, ni quand je fus épris de la femme d'Ixion, qui enfanta Pirithoos, égal aux dieux pour suggérer des conseils ; ni lorsque ce fut de la fille d'Acrisios, de Danaé aux fines chevilles, qui enfanta Persée, le plus fameux des hommes [...] » (Homère : Chant XIV).

À cette époque, les auteurs ne s'attardent pas encore à la relation entre Jupiter et Danaé. Ils n'en font mention que pour parler de l'histoire de leur fils Persée. Il faudra attendre le VI^e siècle av. J.-C. pour que la rencontre entre Danaé et Jupiter soit mentionnée par le poète Simonide de Céos :

« Sur la nacelle façonnée
Souffle le vent,
Et la vague l'emporte et la tient balancée.
Pâle d'effroi est Danaé.

Les larmes sur ses joues sans cesse vont coulant,
Et de ses tendres mains, elle entoure Persée,
Elle lui dit : » O mon enfant,
Que j'ai de peine !

Mais toi, tu dors, mais toi, calme et doux est ton cœur,
Sur cette barque de douleur
Rivetée par ses clous de bronze,
Dans la ténèbre noire et parmi la nuit sombre.
Ah ! de rien tu ne t'aperçois.
Quand sur tes beaux cheveux vient la vague profonde,
Quand le vent élève sa voix,
Mais dans la laine rouge, ah ! tu es en repos,
Mon petit visage si beau !

Si le danger pour toi était bien le danger,
À mes paroles tu tendrais
Tes oreilles charmantes.
Mais allons, mon petit, dors, je te le demande,
Et que dorme aussi l'Océan,
Et dorme l'immense disgrâce [...] » (Simonide de Céos, cité par Brasillach 1991: 165)

Ici, le poète dépeint Danaé comme une mère aimante, mais il ne mentionne toujours pas sa relation avec Jupiter. Elle est présentée comme la mère de Persée et non comme l'une des amantes du dieu. Ce n'est que plus tard que les auteurs s'attarderont dans leurs écrits à cet aspect de l'histoire. Comme le souligne Anita Stella Degli Esposti, la présence

continue de ce personnage dans la comédie grecque antique illustre sa force dans l'imaginaire des amateurs de théâtre de l'époque et la facilité avec laquelle cet événement tragique peut être repris à des fins comiques, comme dans l'extrait de La Samienne:

«[...] Déméas : Oui, et reprends tes esprits. N'as-tu pas entendu ce qu'ils racontent, ça, dis-moi, Nicératos,
Les poètes tragiques, comment, après s'être changé en or, Zeus s'est laissé,
À travers un toit, jusqu'à une recluse, toute jeune, pour la séduire?

Nicératos : Et après?

Déméas : Sans doute faut-il s'attendre à tout. Regarde ton toit.
Peut-être a-t-il quelque gouttière?

Nicératos : Il y en a partout. Mais quel rapport?

Déméas : Parfois il y a transformation de Zeus en or,
Parfois en eau. Tu vois? C'est son ouvrage. Avec quelle vitesse
Nous avons trouvé!

Nicératos : Tu te paies ma tête?

Déméas : Par Apollon, nullement.
Mais tu n'as rien à envier, vraiment rien, à Acrisios, apparemment toi.
Si sa fille s'est attiré les faveurs de Zeus, la tienne...

[...]» (IV, VII) (Ménandre 1971: 404-405)

À partir du moment où la pluie d'or apparaît pour la première fois, elle devient un motif que les écrivains reprendront constamment, non seulement dans la comédie grecque, mais aussi dans la poésie, la littérature et le théâtre : « [...] pour le constant servage et la couche forcée de sa mère/ après avoir de la joufflue raflé la hure, de Méduse, / le fils de Danaé que nous disons né de l'or plu tout seul. » (Pindare : 261)

Ce dernier extrait révèle que, malgré la présence de la pluie d'or, la relation entre Jupiter et Danaé ne constitue toujours pas l'élément principal vers lequel se porte l'intérêt

des artistes. Ils s'intéressent plutôt à ce qu'engendre ladite pluie d'or, c'est-à-dire Persée. Les récits tragiques, dont *Antigone* de Sophocle (V^e av. J.-C.), se situent aussi dans cette tendance : « Danaé aussi a quitté la lumière du ciel / Pour être enfermée dans une tour d'airain ; / Au fond / De son caveau, elle subit son joug ; / Elle était cependant d'un noble lignage, ô mon enfant, mon enfant, / Elle a dû porter les rejetons de Zeus, nés d'une pluie d'or » (Sophocle : 44).

La lecture de ces quelques extraits nous permet de confirmer que le motif de la pluie d'or se trouve bien présent dans la Grèce antique, et ce, malgré le fait que cette pluie ne soit qu'un symptôme de l'histoire de Persée. Bien que le récit soit assez connu à cette époque, il a, comme la majorité des mythes, énormément évolué selon le traitement de chacun des auteurs.

L'époque romaine perpétue la tradition grecque et exploite de différentes manières l'histoire de Danaé, de Jupiter et de Persée. L'écrivain Térence, au II^e siècle av. J.-C., reprend le mythe dans sa pièce *L'Eunuque*, ce qui, selon Degli Esposti, confirme sa portée et illustre à quel point il était bien connu dans la Rome de cette époque, grâce au prestige qui lui avait été attribué auparavant :

« Durant ces préparatifs, assise dans sa chambre, la jeune fille regarde un tableau représentant Jupiter au moment où, selon la légende, il fait tomber une pluie d'or dans le sein de Danaé. Je me mis, moi aussi, à le regarder; et parce que Jupiter avait joué bien avant moi un jeu exactement pareil, je prenais un plaisir bien plus vif à voir qu'un dieu se fût métamorphosé en homme et se fût introduit furtivement par l'impluvium sous un toit étranger pour aller séduire une femme » (III, V) (Terence 1948 : 269, cité par Degli Esposti 2007 : 5).

L'histoire continue d'évoluer à cette époque et nous notons qu'une nouvelle tradition s'installe, autant en ce qui a trait à l'importance du motif de la pluie d'or que dans la signification que prend le récit. Avec Horace, nous commençons à voir une trame idéologique s'insérer dans le mythe de Danaé. Cette trame pourrait fort bien avoir influencé les auteurs subséquents qui tendent aussi vers cette nouvelle interprétation. La pluie d'or qui féconde Danaé devient ici un acteur de premier plan, car non seulement la relation entre Danaé et Jupiter prend plus de place, mais en outre, l'auteur, en lui attribuant un sens, lui donne de l'importance :

« Captive, Danaé, sous le bronze de sa tour, le rouvre de sa porte, la garde sévère des chiens toujours veillants, était assez fortifiée contre les amants nocturnes, si Acrisius, geôlier tremblant de la vierge enfermée, n'eût été un jouet pour Jupiter et pour Vénus : le chemin, certes, serait sûr et bien ouvert devant le dieu changé en métal précieux! L'or aime à se frayer un chemin à travers les gardes et à percer la roche, plus puissant que le choc de la foudre. Elle est tombée, la maison du devin d'Argos, plongée par l'attrait du gain [...] » (III, XVI) (Horace : 126).

Sans être très explicite sur le lien entre Danaé et l'or, comme d'autres après lui le seront, Horace propose une interprétation nouvelle du récit. En effet, nous notons dans cet extrait un sous-propos qu'il tente de faire passer aux lecteurs. Horace réussit, par son récit, à condamner le pouvoir de l'or sur les humains. Ses propos ont fort probablement ouvert le chemin à d'autres auteurs après lui qui transformeront le texte, chacun à sa manière, en conservant et développant cette nouvelle interprétation. Ainsi, Ovide reprend le mythe de Danaé à plusieurs reprises dans ses différents recueils, dont *Les Métamorphoses* et *Les Amours*. Avec lui, Danaé et Jupiter deviennent clairement les personnages centraux du récit : « Car il refusait aussi de reconnaître pour fils de Jupiter, Persée, qu'avait conçu Danaé, fécondée par une pluie d'or » (Ovide 1992 : IV, 611). Au contraire des auteurs qui

l'ont précédé, Ovide ne mentionne Persée que parce qu'il est le fils de Jupiter et Danaé. Il existe à cause de la relation adultère de ses parents : « Si jamais Danaé n'eût été enfermée dans une tour d'airain, Jupiter ne l'aurait pas rendue mère. » (Ovide 1968 : 68). D'ailleurs, l'or tient pour lui une place plus importante que la mère elle-même dont il ne prononce pas le nom. Bien qu'Ovide ne traite pas l'histoire de Danaé en détail, ses interventions montrent sans contredit que le mythe possède un sens nouveau largement partagé dans la Rome du début de notre ère. Les auteurs s'intéressent désormais au moment précis de la conception de Persée, tout en mettant l'accent sur le motif de la pluie d'or.

Non seulement les récits se transforment avec le temps, mais ils évoluent même au fil de la production des auteurs. Plus leurs écrits se développent, plus la personnalité des personnages devient importante. Il est alors essentiel de connaître chacun des personnages afin de comprendre le sens du récit. Nous pouvons observer cette évolution à travers les écrits d'Ovide, lequel précise de plus en plus la personnalité de Danaé en tant que mère de Persée : « Nous convoitons toujours ce qui nous est défendu, et désirons ce qu'on nous refuse. Ainsi le malade aspire après l'eau qui lui est interdite ; Argus avait cent yeux à la tête et au front, et combien de fois le seul Amour ne le trompa-t-il point ! La pierre et l'airain rendaient impérissables la tour où Danaé fut enfermée vierge, et elle y devint mère ; Pénélope, sans être gardée, resta pure au milieu de tous ses jeunes adorateurs » (Ovide 1968 : 77-78).

Ici, Ovide se sert de la figure homérique du mythe de Pénélope afin de se positionner sur la personnalité de Danaé. Ce genre de réflexion sur le mythe a probablement été influencé par la vision d'Horace que nous avons examinée précédemment. Pénélope,

filles d'Icarios, fait partie de la mythologie grecque. Elle est reconnue pour sa grande beauté et de nombreux princes grecs la courtisent et désirent obtenir sa main. Dans le but d'éviter les querelles, son père organise des jeux dont le vainqueur épousera Pénélope. C'est Ulysse, roi d'Ithaque, qui remporte les honneurs. Il quitte Pénélope pendant vingt ans pour aller combattre à Troie. Durant ces deux décennies, malgré les avances de nombreux prétendants, Pénélope use de différentes stratégies et reste fidèle à son mari jusqu'à son retour. Elle déclarera, entre autres, à ses prétendants qu'elle doit réaliser une tapisserie qui servira à envelopper le corps de son beau-père Laërte et qu'elle ne peut se remarier avant de l'avoir achevée. En vingt ans, elle n'acheva jamais sa tapisserie, car toutes les nuits, elle défaisait ce qu'elle avait fait le jour.

Ainsi, la référence d'Ovide au personnage de Danaé n'est pas anodine. Il suggère visiblement que, tout comme Pénélope qui réussit à garder sa virginité malgré les 108 soupirants qui la courtisent et qui vit sans garde pour la protéger, Danaé aurait facilement pu, elle aussi, déjouer les avances de Jupiter. Avec toute la protection dont elle bénéficiait dans sa tour d'airain, Danaé aurait dû repousser le dieu. Horace laisse sous-entendre que Jupiter avait en sa possession quelque chose, sans préciser quoi, qui aurait convaincu Danaé de le laisser entrer. Plus loin dans *Les Amours*, Ovide précise sa pensée :

« Jupiter savait bien qu'il n'est rien de plus puissant que l'or ; il fut lui-même le prix d'une vierge séduite. Tant qu'il ne donna rien, le père fut intraitable, la fille inflexible, les portes d'airain, la tour de fer ; mais aussitôt que, intelligemment, l'amant se fut métamorphosé en cadeau, la belle ouvrit ses bras [...] » (Ovide 1968 : 88).

Ovide suggère que le choix de Jupiter de se transformer en pluie d'or, et non en animal comme il le fait la plupart du temps, ne se révèle pas un élément insignifiant. Il connaît le pouvoir de l'or et il sait que Danaé n'y sera pas indifférente. Elle devrait résister, mais elle ne le fait pas. En insinuant qu'elle a volontairement choisi de succomber aux charmes de Jupiter, Ovide donne un tout nouveau trait de caractère au personnage de Danaé. Elle devient dès lors reconnue comme une femme qui se laisse influencer par le pouvoir de l'or.

1.1.2 Représentations artistiques de Danaé

Ce changement d'attitude envers le personnage de Danaé se remarque tout autant dans les représentations artistiques que dans la littérature. Dans la tradition hellénique et romaine, les artistes s'intéressent principalement aux métamorphoses de Jupiter, et particulièrement à l'épisode de la pluie d'or (Lissarrague : 116). Les nombreux vases, les peintures murales et les mosaïques de l'époque confirment la popularité de ce thème chez les artistes antiques (Sluijter : 12). Les représentations artistiques de cette période indiquent une tradition figurative bien précise. Danaé est généralement représentée seins nus, assise ou couchée sur un lit, prête à recevoir la pluie que les artistes symbolisent littéralement par des pièces de monnaie tombant du ciel (Fig. 2). Les jambes souvent écartées, Danaé, dans les représentations artistiques, suscite les reproches que lui font les écrits. Bien que nous traiterons de cet aspect plus en profondeur dans le prochain chapitre, il faut mentionner ici que Sluijter pousse plus loin l'interprétation en voyant même une représentation pornographique dans un médaillon daté du III^e siècle (1999 : 12) (Fig. 3). Danaé est couchée et semble complètement nue, les jambes bien écartées. Donc, comme pour les

récits, c'est la relation entre Danaé et Jupiter qui intéresse le plus les artistes et conséquemment, le motif de la pluie d'or devient central dans l'image.

Les plus vieilles images que nous connaissons aujourd'hui datent du VI^e siècle av. J.-C., période durant laquelle le thème de Danaé et Jupiter prend de plus en plus d'importance en littérature. Nous pouvons alors penser que les textes sources ont probablement inspiré les artistes. Il est aussi possible que les œuvres d'art aient réciproquement influencé les auteurs. En effet, Ovide ayant vraisemblablement été en contact avec des représentations du mythe, il n'est pas anodin de croire qu'elles aient pu influencer son récit, et ce, en raison de la place que la pluie d'or prend dans les œuvres. Quoi qu'il en soit de ce rapport de causalité entre textes et images, l'Antiquité donne au personnage de Danaé une allure de femme corrompue qui est bien ancrée dans la pensée de l'époque et qui est bien exprimée dans les représentations artistiques de ce thème.

1.2 Le Moyen-Âge

1.2.1 Danaé dans la littérature

Bien qu'il s'agisse d'un mythe antique, l'histoire de Danaé reste vivace durant la période médiévale. Au Moyen-Âge, malgré la condamnation de la littérature païenne, le livre d'Ovide demeure présent dans la culture de l'époque. Au tournant des XIII^e et XIV^e siècles, un auteur anonyme s'approprie le récit afin d'interpréter les différents mythes dans un sens chrétien, œuvre connue aujourd'hui sous le nom d'*Ovide moralisé* (Croizy-Naquet 2002 : 2). Pour chaque fable, l'auteur tente, en l'interprétant, d'en dégager le sens et la vérité chrétiens : « Qui le sens en porroit savoir, / La veritez seroit aperte, / Qui sous les fables gist couverte » (I, 44-46) (Anonyme, cité par Possamaï-Pérez 2006 : 7). Malgré les

nombreuses transformations des récits antiques, l'*Ovide moralisé* en assure leur transmission au Moyen-Âge (Lissarrague 1996 : 121). Dans l'*Ovide moralisé*, le Christ sert de figure centrale aux allégories qui ont pour fondement le dogme de la religion révélée. Ces allégories évoquent, entre autres, l'Annonciation, la naissance de Jésus, sa Passion et sa Résurrection (Croizy-Naquet 2002 : 4). En suivant l'organisation narrative du livre d'origine des *Métamorphoses*, l'auteur de l'*Ovide moralisé* traduit un mythe ou une séquence de mythes (Possamaï-Pérez 2006 : 7).

Dans cette adaptation des *Métamorphoses*, plusieurs femmes sont comparées à la Vierge¹. Parmi elles, nous trouvons Danaé. Dans le récit, la pluie d'or de Jupiter représente Dieu et l'analogie de l'Incarnation du Christ illustre la « merveille » de la conception de Persée (Possamaï-Pérez 2006 : 820).

« Or vous desclairai la merveille / Dou dieu qui en la tour fermée / Entra come pluie dorée, / Sans la desclorre et descouvrir, / Sans huis et sans fenestre ouvrir. / Notre roi, nostre preatour, / Descendi en la noble tour / Ou Danaé la bête iert en mue. / Par Danaé puet estre entendu / i Virginitez de Dieu amee. / La tour ou elle iert enfermée / Nous doué a entendre la celé / Dou ventre a la vierge pucele, / Ou Diez vault comme pluie en laine / Descendre, et prendre char humaine » (IV, 5576-5588) (Anonyme : 127).

Selon Possamaï-Pérez, la tour serait le symbole du ventre marial, le lieu où a eu lieu le miracle de l'Incarnation (2006 : 443).

Franciscus de Retza² écrit, quelques années après la parution de l'*Ovide moralisé*, un livre sur la Vierge, le *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae*, dans lequel il utilise

¹ Les femmes qui représentent la Vierge sont celles pour lesquelles un dieu est descendu sur terre afin d'avoir un enfant. Parmi celles-ci nous trouvons Daphnée, Alcmène, Danaé, Léo, Hersé, Rhéa, Silvia et Yole (Possamaï-Pérez 2006 : 653).

² Franciscus de Retza est un moine dominicain né vers 1343 et mort à Vienne en 1427. Il est docteur en théologie et enseigne à l'Université de Vienne. Son livre *Defensorium inviolatae perpetuaeque virginitatis castissimae genetricis Mariae*, cherche à défendre la Vierge et sa virginité.

le personnage de Danaé pour consolider ses propos : « If Danae enjoys fame for having been impregnated by a golden rain sent by Jupiter, why should the Holy Virgin not give birth after having been impregnated by the Holy Spirit? » (De Retza, cité par Khar 1978 : 44). Le fait qu'un moine dominicain, cherchant à glorifier l'Immaculée Conception de la Vierge, utilise un mythe païen afin de renforcer son point de vue nous permet de croire que l'*Ovide moralisé* s'inscrit bien dans la tradition littéraire du Moyen-Âge.

Cependant, bien que la conception de Danaé en Vierge élue soit démontrée par ces auteurs, il faut noter que cette analogie ne fait pas l'unanimité au sein de la communauté intellectuelle de l'époque. En effet, Boccace, écrivain italien du XIV^e siècle, élimine toute trace de la Danaé chaste et modeste précédemment décrite dans son *Genealogia deorum gentilium* :

«By Jove's being transformed into a shower of gold and falling through the roof into Danaë's lap...must have been meant : the chastity of the Virgin had been corrupted with gold [...] her father had condemned her to perpetual imprisonment, in order to escape and secretly take flight, made a bargain with Jove at the price of intercourse with him » (Boccace, cité par Khar 1978 : 44) .

Selon Boccace, l'acte entre Danaé et Jupiter n'a rien de pur. Danaé choisit volontairement d'avoir cette relation avec le dieu, par simple plaisir charnel. Jamais elle ne pourrait être mise en relation avec la Vierge. Elle personnifie ici une femme corrompue par le pouvoir de l'or.

Le personnage de Danaé, bien qu'il s'agisse d'un personnage païen, a donc été assez populaire au Moyen-Âge pour être cité dans la littérature par différents auteurs. Cependant, non seulement sa signification ne fait pas l'unanimité dans les écrits, mais l'auteur de

l'*Ovide moralisé* utilise une histoire païenne, où, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, le personnage principal est considéré comme un symbole afin de confirmer l'un des dogmes les plus importants du christianisme.

1.2.2 Représentations artistiques de Danaé

À cette époque, très peu d'artistes s'attardent à Danaé, l'art du Moyen-Âge étant principalement un art religieux destiné aux églises. Dans le livre de Francesco Retza, une gravure représentant Danaé illustre où elle se situe dans l'imaginaire collectif de l'époque (Fig. 4). Danaé est figurée sur le bord de la fenêtre d'une tour avec les mains croisées sur sa poitrine. Son regard se pose sur le soleil, duquel émanent de puissants rayons. Ici, le soleil, souvent comparé aux rayons des Annonciations, remplace carrément la pluie d'or. Madlyn Millner Khar fait remarquer qu'ainsi installée sur le bord de la fenêtre dans sa tour, Danaé ne semble pas être dans une prison, mais plutôt dans une tour qui, selon les dires de Panofsky, protège sa vertu et représente la chasteté (1978 : 44). Elle a une attitude soumise, prête à accepter le rôle qui lui est confié.

1.3 La Renaissance

Avec la force du mouvement humaniste qui s'impose durant la Renaissance, les penseurs, les écrivains et les artistes s'intéressent particulièrement à l'Antiquité, autant sur le plan de la littérature que des arts figuratifs (Harbison 2009 : 161). Ils renouvellent les répertoires iconographiques et développent de nouvelles techniques artistiques en lien avec les idéaux humanistes, comme la perspective. Ce mouvement commence en Italie, à Florence, mais gagne rapidement toute l'Europe. Les artistes de la Renaissance puisent leur

inspiration à travers les multiples textes antiques et les diverses œuvres d'art antiques qui font désormais l'objet d'une attention accrue de la part de collectionneurs, mécènes et érudits. Grâce à son héritage antique, Rome possède de nombreux artefacts grecs et romains attirant les artistes de partout en Europe qui s'intéressent à cet art. Cette accessibilité aux écrits et aux œuvres antiques joue un rôle fondamental dans la nouvelle création artistique. Conséquemment, les sujets mythologiques prennent de plus en plus de place dans l'art de la Renaissance, alors qu'ils avaient été laissés de côté au Moyen-Âge au profit de sujets essentiellement religieux.

1.3.1 Danaé : symbole de pureté

Avec ce nouvel essor arrive aussi une nouvelle interprétation des mythes qui s'éloigne de l'héritage du Moyen-Âge, notamment en ce qui concerne le récit de Danaé. En effet, l'ouvrage *Hypnerotomachia Polifilii*, publié en 1499 à Venise par Francesco Colonna, constitue l'un des rares écrits de la Renaissance qui se situe encore dans la tradition du Moyen-Âge en présentant Danaé comme une femme pure, victime des fantasmes de Jupiter. Alors que nous avons aujourd'hui accès à beaucoup de toiles figurant Danaé suivant la tradition antique, il ne subsiste que très peu de représentations de la Danaé médiévale. Dans l'*Hypnerotomachia Polifilii* figure une illustration rare de Danaé vue comme symbole de pureté et de chasteté. La gravure dans le livre montre Danaé dans un chariot tiré par des licornes³. Elle passe devant une foule qui ne semble pas lui porter une grande attention. Un nuage laissant tomber une pluie se trouve au-dessus de sa tête. Elle paraît soumise et prête à accueillir la pluie d'or. Les licornes sont des symboles bien connus

³ Pour Sluijter, cette image ne s'est pas assez répandue pour avoir un impact au XVI^e siècle, notamment en raison du manque de ressemblance avec les images habituelles représentant Danaé (Sluijter : 15).

de la virginité et elles sont fréquemment associées à l'enfantement miraculeux du Christ par la Vierge immaculée (Khar 1978 : 44).

1.3.2 Danaé : modèle de courtisane

Bien que l'idée d'une Danaé chaste telle que présentée au Moyen-Âge ait, comme nous venons de le mentionner, tout de même survécu au XVI^e siècle, il semble clair que l'image de la princesse corrompue l'emporte (Santore : 413). Danaé serait même, selon Cathy Santore qui cite notamment l'œuvre *La Vieille Courtisane* du poète du XVI^e siècle Joachim Du Bellay (1991 : 412), l'archétype même de la courtisane. Dans ce poème, Du Bellay place une image de Danaé sur la porte d'une courtisane, signifiant que seuls ceux qui possèdent de l'argent peuvent entrer :

«Et sur la porte avois mis pour devise, / La pluye d'or de la fille d'Acrise : / Voulant par là honnestement monstrier / Que par l'or seul on y pouvoit entrer » (Du Bellay cité par Santore 1991 : 412).

Au siècle suivant, en 1625, dans la *Lucerna* de Francesco Pona, Paulina se plaint que sa mère l'enferme, comme Danaé, dans le but de vendre sa virginité encore plus chère. Étant plus accessibles pour les artistes que les œuvres des savants et penseurs de l'antiquité et du Moyen-Âge, il y a de fortes chances que ces textes populaires aient largement influencé leur production artistique. Ainsi, depuis le XVI^e siècle, les toiles continuent d'évoluer, mais en éliminant presque complètement la tendance du Moyen-Âge faisant de Danaé une préfiguration de la Vierge Marie.

1.3.3 Iconographie de Danaé au XVI^e siècle

Le mythe de Danaé ne semble pas un sujet très prisé par les artistes au début de la Renaissance même si, à partir du XVI^e siècle, le sens donné à ce mythe dans les diverses sphères artistiques se stabilise. Vers 1505, Lorenzo Lotto (1480-1556) peint une huile sur panneau aujourd'hui connue sous les noms d'*Allégorie de la chasteté* ou *Rêve de jeune fille* (Fig. 5). Cependant, elle est initialement connue sous le nom de *Danaé* (Bonnet 1996 : 25). Dès le premier coup d'œil, nous comprenons rapidement pourquoi la toile a pu porter un tel titre. Le peintre y figure une jeune fille couchée sur l'herbe, vêtue d'une robe blanche et d'un voile doré qui reçoit de l'angelot placé au-dessus de sa tête ce qui semble être des pétales de fleurs au lieu d'une pluie d'or. Bien que l'angelot remplace le nuage et que les pièces d'or ressemblent plus à des pétales de fleurs, la scène présente des similitudes iconographiques indéniables avec les œuvres illustrant la rencontre entre Danaé et Jupiter.

Quoiqu'elle n'en constitue pas le sujet principal, nous retrouvons aussi vers 1508-1509 la représentation de Danaé peinte par Baldassare Peruzzi (1481-1536) dans l'une des fresques de la *Sala del Fregio* de la villa Farnésine à Rome, laquelle a pour sujet principal les amours de Jupiter (Fig. 6). On y voit Danaé couchée sur un lit surmonté d'un baldaquin, d'où tombe la pluie d'or, dans ce qui semble être une forêt entourée d'arbres. Il n'y a aucune interaction entre Danaé et les autres personnages présents dans la scène. Ses vêtements et son attitude sont très comparables à ceux de l'œuvre de Lotto peinte quelques années plus tôt. Habillée, elle paraît assez passive, presque victime du moment.

Il faudra cependant attendre 1527 pour qu'un artiste s'intéresse suffisamment à la liaison entre Danaé et Jupiter pour décider d'en faire le sujet principal d'une œuvre (Fig.1).

Jan Gossaert est le premier à peindre une toile consacrée à la représentation du moment exact de leur rencontre, ce qui, comme nous le verrons au prochain chapitre, a amené plusieurs chercheurs à s'interroger sur le message que l'artiste veut transmettre au moment où il réalise son œuvre. Plusieurs peintres suivront cette nouvelle manière de peindre le personnage, principalement en Italie. Comme nous le constaterons plus loin dans ce chapitre, ce sera cependant Titien, peintre vénitien du XVI^e siècle, qui instaurera réellement la tradition iconographique de Danaé qui perdure jusqu'à aujourd'hui dans l'imaginaire collectif.

1.3.4 Les Danaé du Titien

À l'exception des quelques œuvres précédemment nommées, l'étude des illustrations de la Renaissance représentant Danaé, principalement à partir de celle du Corrège en 1530, confirme cette tendance consistant à faire du personnage un exemple de vénalité (Fig. 7). Avec Corrège, nous voyons le retour des représentations nues. En effet, toutes les Danaé auparavant présentées étaient habillées, même si quelques-unes laissaient entrevoir certaines parties de leur corps. Corrège peint Danaé couchée sur un lit confortable entourée de coussins, de draps blancs et de rideaux aux couleurs chaudes. À ses côtés, sur le lit, Cupidon l'aide à récolter la pluie d'or tombée sur le drap. Cependant, bien que le nuage soit mis en évidence, la pluie semble pour ainsi dire invisible. Assis au sol devant Danaé, deux angelots, l'amour céleste et l'amour terrestre, préparent la pointe métallique de la flèche de l'amour. À ce moment, Corrège se rapproche le plus de l'iconographie typique de Danaé. Ce sera cependant avec Titien et sa première représentation du mythe en 1544-1546 que nous verrons se mettre en place les éléments caractéristiques du modèle

iconographique de Danaé (Fig. 8). Les similitudes avec le modèle de la Danaé antique deviennent alors plus évidentes. Comme pour la peinture du Corrège, Titien représente Danaé presque nue, couchée sur un lit confortable et invitant. La pièce donne sur une fenêtre extérieure montrant un paysage montagneux avec un ciel bleu éclairé par les derniers rayons du soleil couchant. À ses côtés, Cupidon regarde la pluie d'or tomber. Contrairement à l'œuvre de Corrège, nous voyons avec Titien le retour du motif des pièces d'or qui tombent en guise de pluie, comme nous les avons rencontrées dans la peinture de l'Antiquité, mais qui en plus s'accumulent à proximité de son coude gauche, accentuant ainsi volontairement l'idée que Danaé est une prostituée (Santore : 416). À cela, les artistes, dont Titien dès sa deuxième représentation du mythe (Fig. 9), ajouteront une vieille servante qui récolte les pièces pour Danaé, en remplacement du garde qui la protège dans les sources classiques. Lorsqu'il peint sa seconde *Danaé* en 1554, presque 10 ans après sa première, Titien n'apporte que quelques modifications à ses œuvres, dont la servante. Cet ajout accentue l'idée d'une Danaé corrompue (Fig. 10). On a relié ce personnage de la vieille servante à celui des entremetteuses omniprésentes dans les comédies de l'époque (Santore : 417). Dans ses toiles de 1553 et 1554 (Fig. 9) (Fig. 10), Titien peint Jupiter sur son nuage qui regarde Danaé alors qu'elle reçoit la pluie d'or. De plus, le geste que fait Danaé avec le majeur en extension de sa main droite dans ses trois dernières *Danaé* a été retravaillé par l'artiste, car il a une importance capitale dans l'œuvre (Santore : 419). À cette époque, ce geste n'avait pas le sens que nous lui attribuons de nos jours. Le majeur allongé symbolise l'organe génital de l'homme et plus précisément l'acte sexuel (Steinberg, cité par Santore 1991 : 419). La pose de Danaé elle-même ne change pratiquement pas dans les différentes versions. Dans sa seconde version, Titien omet le

léger drap qui couvrait les jambes de la belle dans la première version. L'ajout du chien dans la toile du Prado (Fig. 11) et de fleurs dans celle de Vienne (Fig. 10) fait directement référence, dans le vocabulaire de la Renaissance, à la perte de la virginité des jeunes filles (Santore : 421). Ainsi, les personnes respectables ne devaient pas se faire portraiturer avec des fleurs, un chien ou un singe. Une femme présentée dans un tel contexte et portant un décolleté ou une tenue légère était souvent suspectée d'être une courtisane (Barocchi, cité par Santore 1991 : 421). Leone Leoni, sculpteur, utilise aussi le personnage de Danaé pour représenter une courtisane sur un médaillon qui aurait peut-être appartenu au cardinal Granvelle (Santore : 416).⁴ Sauf pour sa première œuvre, Titien place Danaé dans un lit encadré par de lourds rideaux de velours rouge qui forment une alcôve. Il s'agit d'un motif traditionnel de la fin du Moyen-Âge présent dans les images érotiques. Au XVI^e siècle, ce motif revient de manière encore plus récurrente, fonctionnant comme image du sexe féminin (Camille : 12). Les œuvres de Titien, comme nous le verrons, ouvrent la voie aux artistes qui choisiront de peindre la rencontre entre Jupiter et Danaé en ajoutant de plus en plus de détails à connotation érotique, rendant ainsi leurs intentions toujours plus évidentes.

1.3.5 Influence de Titien sur l'iconographie de Danaé

Giulio Bonasone, graveur italien du XVI^e siècle, crée dans les mêmes années que Titien une version très explicite de Danaé (Fig. 12). Dans cette gravure, le personnage, couché sur le lit, la bouche entrouverte et les jambes écartées, semble clairement prendre plaisir à recevoir les pièces de monnaie qui arrivent d'un nuage au-dessus de sa tête, une image qualifiée de pornographique pour l'époque. L'inscription au bas de la gravure se

⁴ Voir l'étude de Cathy Santore *The Renaissance Courtesan's Alter Ego*, 1991, pour l'histoire complète et plus de détails sur les maîtresses et prostituées ayant servi de modèles pour le personnage de Danaé.

traduit comme suit : « Tous les murs et tous les fossés peuvent être passés par les vertus de l'or brillant. Voyez comme j'ouvre les deux, celui-là et l'autre pour vous ». Selon Sluijter, lorsque Bonasone mentionne « les deux », il fait référence à la tour barrée et au sexe de Danaé (1999 : 19).

Quelques années plus tard, en 1580, Tintoret, peintre italien associé à l'école vénitienne, décide aussi de créer une toile illustrant l'histoire de Danaé, mais à la mode vénitienne (Fig. 13). Comme pour les peintres l'ayant précédé, il positionne sa Danaé de manière à ce qu'elle puisse recueillir volontairement les pièces d'or, avec un petit chien à ses pieds. Contrairement aux artistes précédents, Tintoret omet d'illustrer le nuage de Jupiter. Danaé tient d'ailleurs avidement certaines pièces entre ses doigts. Elle offre son corps à Jupiter en échange de l'argent. Encore une fois, elle prend place dans une pièce avec deux fenêtres rectangulaires donnant sur l'extérieur et décorées de rideaux de velours rouge. La disposition oblique du corps nu de Danaé caractérise un corps en action. Ainsi, Danaé participe activement à la scène, contrairement aux œuvres où elle est représentée couchée (Alberti : 22). L'ajout du luth sur le bord de la fenêtre place la Danaé de Tintoret dans la tradition figurative vénitienne. À Venise, les courtisanes étaient reconnues pour être des musiciennes. Aussi, selon Francesca Alberti (2009 : 18), il était courant d'utiliser des instruments de musique comme métaphores phalliques, aussi bien en peinture qu'en littérature. Dans ce cas précis, le manche « en érection » pointé vers la servante penchée en avant cache une allusion à une pratique sexuelle spécifique et condamnée, la sodomie. Le tableau de Tintoret est truffé de ce genre de références sexuelles, ce qui interpelle le spectateur qui doit s'amuser à les décrypter (Alberti 2009 : 13). Le décor, notamment,

regorge de métaphores sexuelles. Le motif des rideaux, qui s'enroulent au bord du lit et qui sont en partie ouverts symbolise, dans un contexte amoureux, « l'ouverture qui ne pouvait être représentée » (Alberti 2009 : 15). De même, par sa forme et sa couleur rouge, l'alcôve qui abrite Danaé peut être comprise comme une « extension métaphorique du sexe » (Alberti 2009 : 15). Les draps défaits qui suggèrent l'ébat amoureux et les pièces de monnaie qui tombent jusqu'à la région pubienne de la courtisane évoquent l'union sexuelle. Notons aussi que les pièces de monnaie, dans le travestissement érotique du langage, se veulent l'équivalent de la semence masculine (Alberti 2009 : 15). La gestuelle de Danaé laisse également envisager plusieurs sous-entendus. Avec deux doigts de sa main droite, elle forme un cercle. L'index et le majeur de sa main gauche se tendent vers ce cercle, allusion gestuelle très claire à la pénétration sexuelle (Alberti 2009 : 22).

Bien que notre échantillon d'œuvres soit restreint, l'étude de celles-ci nous permet d'avancer que la Danaé du XVI^e siècle correspond à une Danaé corrompue par l'or, tendance reprise des dernières représentations antiques du mythe. À partir de la première *Danaé* de Titien, la pluie d'or se transforme, passant d'une fine bruine dorée à des pièces de monnaie tombant du ciel. De plus, le positionnement du corps de la femme ne laisse aucun doute sur ses intentions lascives. Elle ne cherche pas du tout à se protéger et fait preuve au contraire d'une grande sensualité. Elle devient alors officiellement l'image de la courtisane vénale.

Lorsqu'il peint *Danaé* en 1623, Orazio Gentileschi suit la tradition de ceux qui l'ont tout juste précédé. Il insiste sur l'intérêt de Danaé, vêtue d'un simple voile transparent au niveau

des hanches, pour cette chute de pièces d'or (Fig. 14). Le fond noir met en évidence la monnaie dorée. Seul Cupidon l'accompagne et son attention se porte directement sur la monnaie. De plus, le lit, sur lequel elle prend place, ne donne pas l'impression qu'elle est enfermée, comme le stipulent les textes sources.

David Teniers, en 1647-1651, peint *L'Archiduc Leopold Whilelm dans sa Galerie d'art à Bruxelles* (Fig. 15). On peut y voir, au coin supérieur droit, une Danaé installée sur un lit à baldaquin rouge à l'extérieur, avec la vieille servante à ses côtés. Teniers aurait directement tiré son inspiration des Danaé de Titien pour réaliser cette version (Santore : 421). Elle tient une large assiette avec son majeur étendu. Mais, comme le fait remarquer Santore, étant donné que cette position de la main ne l'aide pas à retenir l'assiette sur le lit, cela renforce la symbolique phallique du doigt (Santore : 421). Cette fois cependant, l'artiste omet les pièces d'or. Il ajoute par contre une chèvre, symbole de luxure et plus particulièrement d'une courtisane (Valeriano : 117). La rose se trouve aussi présente sur le lit, tout près de la hanche de Danaé.

Tiepolo, pour sa part, en 1736, est l'un des rares artistes à représenter physiquement Jupiter dans la scène (Fig. 16). Avec sa présence physique, l'aigle et les pièces d'or, Jupiter est théoriquement représenté trois fois pour illustrer un seul moment dans une même toile. Cette situation démontre encore une fois l'importance des pièces d'or dans le récit. Danaé se trouve dans une grande pièce donnant sur l'extérieur et fermée uniquement par des colonnes antiques, ce qui la rend très facilement accessible pour Jupiter, alors que, selon le récit, son père cherchait à provoquer l'effet contraire lorsqu'il l'enferma dans sa tour. En

plus de la présence du dieu, la vieille servante semble en train de s'affairer à la tâche avec Cupidon qui prend place à gauche de Danaé tandis qu'un petit chien s'agite à ses pieds.

En France, l'œuvre d'Anne-Louis Girodet de 1799 (Fig. 17), peinte dans un cadre ovale, fait scandale lorsqu'il décide de représenter l'actrice mademoiselle Lange en prostituée pour se venger du fait qu'elle n'ait pas apprécié la première représentation qu'il avait réalisée d'elle. Selon le Minneapolis Institute of arts (2014), il la dépeint sous les traits de Danaé, démontrant ainsi qu'au XIX^e siècle, elle n'a toujours pas bonne réputation. Danaé se situe ici dans un environnement complètement différent. Assise dans une salle plutôt en désordre, elle regarde sa récolte de pièces d'or qu'elle garde dans ses mains tout en tenant Cupidon dont le regard se tourne vers le spectateur. Elle un turban orange sur la tête, surmonté de plumes de paon, et des sandales blanches. Elle tient dans sa main droite un miroir brisé, symbole de vanité. Devant elle se trouve un dindon. Avec la bague qu'il porte sur un doigt, il représenterait le mari de l'actrice qu'elle a épousé pour son argent. Sous le lit de Danaé se trouve une tête d'homme avec une pièce d'or dans l'œil. Ce dernier serait en fait l'amant de mademoiselle Lange. La toile de Girodet fait passer Danaé à un autre niveau. Non seulement elle personnifie une prostituée, mais l'artiste utilise l'image du personnage pour ridiculiser une figure connue de l'époque.

Plus près de nous, en 1907, Gustave Klimt s'attaque aussi au mythe de Danaé en la représentant endormie et nue alors que Jupiter, peint ici sous la forme des pièces d'or, se glisse entre ses jambes. Klimt peint l'érotisme et la sensualité de la femme (Fig. 18).

Bien entendu, beaucoup d'autres artistes ont traité de ce sujet et nous aurions aussi pu les mettre de l'avant, mais l'échantillon choisi nous permet de bien mettre en évidence qu'à partir du XVI^e siècle, Danaé devient un symbole de luxure, de sensualité et un modèle pour les courtisanes.

En résumé, Danaé se révèle un personnage très important pour l'histoire de l'art, et ce, depuis l'Antiquité. Les représentations qu'en ont fait les artistes ont énormément évolué. Ils ont été influencés par les écrits, mais aussi par les toiles de leurs prédécesseurs, faisant progresser le personnage selon leur époque et leur vision. Danaé aura donc été pour les peintres une mère, une Vierge et une prostituée, mais toujours en étant un personnage fort, servant à attirer l'attention du regardeur. En effet, cette évolution du personnage et le sens qu'il prend à travers les époques pourraient probablement s'expliquer par le fait qu'en général, comme le mentionne John Berger dans *Ways of seeing* (1972), dans la peinture européenne, le nu est peint pour le spectateur, presque toujours présumé être un homme. Tout dans la peinture s'adresse à lui (1972 : 54). L'image de la femme est conçue pour flatter l'homme (1972 : 64), ce qui pourrait expliquer la tendance de représenter Danaé de manière de plus en plus érotique avec le temps.

Considérant que nous avons établi les caractéristiques iconographiques du personnage de Danaé, nous pourrions au prochain chapitre nous intéresser plus spécifiquement à la représentation qu'en a fait Jan Gossaert en 1527. Nous prendrons le temps de bien analyser les études qui ont été réalisées sur cette toile et qui placent le personnage dans la lignée des représentations médiévales ou qui l'associent à l'inverse au

monde des courtisanes de la Renaissance afin de mettre de l'avant les raisons pouvant expliquer ces analyses diamétralement opposées d'une même toile.

2. La Danaé de Jan Gossaert

Commençons tout d'abord par une présentation de l'artiste et du thème. Suivra ensuite une analyse formelle de l'œuvre afin de bien comprendre ce à quoi les chercheurs sont confrontés. À partir du XX^e siècle, bon nombre d'auteurs s'intéressent à l'œuvre que Jan Gossaert réalisa en 1527, en y consacrant des études plus ou moins exhaustives. Nous nous arrêterons, dans un dernier temps, sur les principaux textes traitant de cette toile, notamment ceux de Éric Jan Sluijter et de Madlyn Millner Kahr, qui sont, selon nous, les plus importants. Nous tenterons de démontrer toute l'ambiguïté qui ressort de cette œuvre. Pour ce faire, nous analyserons ces études de manière critique afin d'identifier les aspects sur lesquels les chercheurs n'arrivent pas à s'entendre et qui pourraient expliquer ce qui rend cette œuvre si singulière.

2.1 Présentation du thème et de l'artiste

Un survol rapide des peintures et sculptures de la Renaissance permet de constater que les histoires des *Métamorphoses* d'Ovide ont grandement inspiré les artistes de l'époque, plus particulièrement les histoires d'amour et d'infidélité entre les dieux et les humains. Jupiter est probablement le dieu ayant cumulé le plus grand nombre de conquêtes et d'histoires dignes d'être réinterprétées par les peintres et les sculpteurs. Malgré son mariage avec sa sœur Junon, ce puissant dieu compte un grand nombre d'histoires d'amour, autant avec des déesses qu'avec des mortels, filles et garçons (Van Heems : 89). Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, la relation entre Danaé et Jupiter inspire les artistes produisant des œuvres d'art qui représentent le mythe, et ce, de l'Antiquité à aujourd'hui. La Danaé que peint Jan Gossaert en 1527, qui se situe à la jonction de deux

périodes artistiques, prend une place très importante dans l’histoire de l’art. Gossaert, aussi dit Mabuse, en lien avec sa ville de naissance, réalise sa toile *Danaé* en fin de carrière, 10 ans après son premier sujet mythologique, *Neptune et Amphitrite* (Fig. 19) (Herzog : 164). *Danaé* est d’ailleurs le seul tableau mythologique peint durant ses dernières années qui nous soit parvenu (Herzog : 162). Bien que nous n’en ayons pas la certitude, compte tenu de sa datation, ce tableau aurait probablement été réalisé pour Adolphe de Bourgogne, le demi-frère de Philippe de Bourgogne, afin de compléter la décoration du château de Souburg en Zélande⁵ (Herzog : 95). Gossaert se révèle un artiste notable pour son époque, dont les réalisations artistiques valent la peine d’être étudiées. Quoique nous n’ayons que très peu de renseignements sur le début de sa vie ainsi que sur sa formation, plusieurs commentateurs considèrent ce peintre flamand du XVI^e siècle, à commencer par Giorgio Vasari, comme celui qui a mis fin à la tradition gothique dans l’art néerlandais. Avec Gossaert, la « vraie manière » de représenter les héros et les récits antiques⁶ a fait son apparition dans les pays du Nord (Pauwels : 15), notamment grâce au voyage que l’artiste effectue à Rome en 1508 afin de copier les antiques, à la demande de Philippe de Bourgogne, amiral puis évêque d’Utrecht, pour qui il travaille presque exclusivement⁷. En effet, l’art des pays du Nord résiste longtemps aux nouveautés italiennes. Il faut attendre le début du XVI^e siècle pour que certaines innovations marquantes de l’art italien, considéré

⁵ Avec la décoration du château de Souburg, pour la première fois dans les Flandres, la mythologie païenne domine dans le choix des thématiques (Warzée : 27).

⁶ L’œuvre de Jacopo de Barbari et celle de Marcantonio Raimondi, le graveur de Raphaël, sont les principales sources d’inspiration de Gossaert pour ses scènes profanes (Pauwels : 25).

⁷ Il existe à cette époque aux Pays-Bas deux centres humanistes majeurs autour desquels Gossaert gravite. Il s’agit en premier lieu de la cour de Philippe de Bourgogne, qui fut un grand mécène, et en second lieu, la cour de la gouvernante Marguerite d’Autriche à Malines. Les thématiques choisies par les artistes, en particulier en ce qui concerne le travail de Gossaert, ont largement été influencées par le goût qui régnait dans ces milieux (Pauwels : 15). En fin de carrière, il travaillera pour Henri III de Nassau et son épouse Mencia de Mendoza (Warzée : 27).

comme un modèle de perfection, commencent à être assimilées par les artistes flamands.

2.2 Danaé, 1527 : Analyse formelle

Gossaert représente sa Danaé assise au centre de l'image. Installée sur un coussin rouge-orange, elle regarde la légère pluie d'or qui tombe doucement devant elle vers son entrejambe. Les gouttes provenant du nuage situé directement au-dessus de sa tête sont si délicates que le terme « bruine » semble en fait plus approprié que celui de pluie. L'artiste aurait utilisé de la feuille d'or véritable pour représenter cette pluie (Harbison 2009 : 162). Danaé, à demi vêtue, porte une robe d'un bleu profond, offrant une vue sur son sein droit que sa chevelure châtain, attachée vers l'arrière à l'aide d'un ruban discret retenu par un diadème⁸, ne peut couvrir. Un long ruban noir descend sur sa poitrine et encadre son sein découvert. Sa peau est délicate et blanche. Le tissu de son vêtement s'arrête à la hauteur de ses genoux, laissant voir ses jambes et ses pieds. Bien que ceux-ci soient croisés, ses genoux sont écartés, laissant passer le ruissellement d'or jusque vers son entrejambe. Sa main gauche retient le tissu de la robe comme si elle cherchait à remonter son vêtement sur sa cuisse. La scène se déroule dans un décor contemporain. Danaé prend place dans une exèdre semi-circulaire ouvrant sur l'extérieur scandée par des colonnes de marbre rouge sur piédestal surmontées de chapiteaux composites dorés. Deux colonnes à l'avant de l'image, placées de chaque côté de Danaé, viennent créer un cadre la présentant comme figure principale de la peinture. Gossaert a aussi peint un entablement sculpté figurant des bucranes et des denticules sous la corniche. Un visage d'angelot, sculpté avec des feuilles d'acanthé attaché au linteau correspondant au plan de la représentation, regarde

⁸ Ce diadème est aussi porté par la Vierge dans le tableau *Saint Luc peignant la Vierge* de Gossaert (1515) (KHAR : 46)

la scène qui se déroule sous lui. Les ouvertures entre les colonnes laissent entrevoir à l'arrière-plan un ciel bleu sans nuages et un paysage urbain idéal avec des édifices fantaisistes, mais typiques du Moyen-Âge gothique et de la Renaissance. L'édifice à droite rappelle le style de l'architecture italienne présente dans les œuvres du peintre Bernard Van Orley et le bâtiment situé derrière Danaé fait écho à certains édifices que Hans Memling intégra dans ses œuvres religieuses (Herzog 1968: 163)⁹. Finalement, Gossaert signe sa toile de son nom latin en le gravant en trompe-l'œil sur le retour de marche sur laquelle est assise Danaé.

2.3 Danaé comme préfiguration de la Vierge

Erwin Panofsky est le premier historien de l'art du XX^e siècle à s'intéresser à la Danaé de Jan Gossaert. En 1933, il publie *Der Gefesselte Eros : Zur Genealogie von Rembrandts Danaë*, un article dans lequel il étudie la tradition des représentations de Danaé. Selon Eric Jan Sluijter, historien d'art travaillant principalement sur la peinture hollandaise des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, Panofsky présente la toile de Gossaert comme étant le prolongement des interprétations médiévales moralisantes et didactiques du mythe, dans lesquelles Danaé, enfermée dans une tour, apparaît comme allégorie de la chasteté (1999 : 5). Plusieurs années plus tard, en 1969, dans son livre consacré à Titien, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, Panofsky précise que Gossaert a créé « a charming, child like Danaë from the medieval *Pudicitia* type » (1969 : 145). Sluijter mentionne également que pour appuyer sa comparaison, Panofsky se sert d'une illustration trouvée dans un traité

⁹ Pour plus d'informations sur l'inspiration architecturale de l'artiste et les reprises artistiques, voir Herzog (1968) : *Jan Gossaert, called Mabuse (CA. 1478-1532), A Study of his Chronology with a Catalogue of his Works*, p : 164-166.

de moralisation de mythes antiques, *Fulgentius metaforalis*, du moine franciscain John Ridewall (1999 : 5) dans laquelle Danaé est assise au sommet d'une tour entourée de gardes armés. Habillée en princesse, elle regarde la pluie tomber d'un nuage au-dessus de sa tête. Pour Panofsky, Gossaert doit sa manière de représenter le mythe au traité de Ridewall (1933 : 206).

En 1978, Madlyn Millner Kahr, spécialiste de la peinture hollandaise du XVII^e siècle, publie « Danaë : Virtuous, Voluptuous, Venal Woman », un article où elle présente les différents sens associés à Danaé en lien avec l'iconographie de ce personnage. Pour elle, la Danaé que peint Gossaert en 1527 constitue le meilleur exemple d'une « bonne Danaé » (1978 : 46). Elle est d'accord avec Panofsky lorsqu'il dit que l'œuvre se place dans la continuité des figurations du Moyen-Âge et qu'elle représente un modèle de *Pudicitia*. Il s'agirait d'un modèle de chasteté représenté dans l'art par une femme dont la gestuelle corporelle témoigne d'un comportement pudique. Kahr soutient en outre que la Danaé de Gossaert « représente un parallèle direct avec la Vierge de l'humilité. ». Pour démontrer son propos, elle choisit d'analyser divers éléments iconographiques de la toile. Selon elle, le fait que Gossaert ait opté pour un manteau bleu pour sa Danaé ne relève pas d'une coïncidence. En effet, le bleu fait référence à la couleur associée à la Vierge Marie. Outre son manteau, Danaé est coiffée d'un diadème. L'auteure fait remarquer que la Madone, dans la toile de 1515 *Saint Luc peignant la Vierge*, porte le même diadème. (Fig. 22). De plus, son sein exposé pourrait être mis en lien avec le type iconographique de la *Maria Lactans* que Gossaert développa dans plusieurs de ses tableaux¹⁰. Kahr précise

¹⁰ La *Maria Lactans* est un type iconographie où la Vierge est représentée allaitant l'enfant Jésus. Sur ce thème chez Gossaert, voir désormais Jutta Gisela Sperling, « Address, Desire, Lactation : On a Few

cependant que sa poitrine dénudée et sa jambe exposée pourraient aussi être considérées comme érotiques. Gossaert aurait choisi de peindre sa Danaé assise sur le sol sur un coussin comme symbole de son humilité en présence d'un dieu. Elle lève son regard afin de reconnaître sa présence. En outre, pour Kahr, le lieu où se trouve Danaé n'a absolument rien d'une prison, alors que l'histoire originale, comme nous l'avons vu précédemment, stipule qu'Arcrisios enferma sa fille dans une tour d'airain imprenable. Gossaert peint plutôt un environnement somptueux, en raison notamment des majestueuses colonnes qui composent l'exèdre dans laquelle elle se trouve et des bâtiments grandioses visibles à l'arrière-plan. L'auteure termine son analyse iconographique en commentant la présence de Jupiter transformé en pluie d'or. Pour elle, cela rappelle l'association établie au Moyen-Âge entre l'or et les valeurs chrétiennes les plus importantes. Elle note aussi dans son texte, sans vraiment donner de détail cependant, que la Danaé que réalise le Corrège (Fig. 7) quatre ans plus tard, qu'elle qualifie de « chef d'œuvre poétique de gratification sensuelle », est peinte dans un format et un esprit complètement différents (1978 : 46), insinuant ainsi que celle de Gossaert apparaît vide de toute sensualité.

De plus, Kahr soutient qu'aucun exemple de représentation antique du mythe n'était disponible pour les artistes durant la Renaissance. Leur inspiration prendrait sa source dans des publications traitant, entre autres, de Danaé, principalement le texte de Boccace¹¹ (1313-1375), *Généalogie des dieux des païens*, dont différentes éditions en latin, italien,

Gender-Bending Images of the 'Virgin and Child' by Jan Gossaert », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 76, 2015, p. 49-77.

¹¹ Jean Boccace (1313-1375) commence son livre *Genealogia deorum gentium*, (*Généalogie des dieux païens*) dans les années 1350 et le continuera jusqu'à sa mort. Il est considéré comme une des anthologies les plus complètes de la mythologie grecque. Il donne aux légendes une interprétation allégorique et philosophique.

français et espagnol furent publiées au début du XVI^e siècle (1978 : 45). Selon Kahr, les représentations du Moyen-Âge des « bonnes » Danaé ont donc eu plus de chance d'influencer le travail de Gossaert.

Pour Craig Harbison, spécialiste de la Renaissance des pays du Nord aux XV^e et XVI^e siècles, Gossaert suit la tradition des peintres nordiques qui consiste à christianiser les mythes antiques (1995 : 162). La pose de Danaé ainsi que les couleurs de son manteau et du coussin sur lequel elle prend place sont aussi, pour l'auteur, des détails caractéristiques de la Vierge de l'humilité (1995 : 163), s'accordant ainsi avec l'analyse proposée par Kahr. Harbison soutient également que cette toile rappelle d'autres histoires de princesses chrétiennes, notamment celle de sainte Barbara qui s'enferma dans une tour afin de protéger sa virginité contre les païens. Cependant, contrairement à Kahr, Harbison défend l'idée qu'avec le manteau qui glisse de son épaule, révélant son sein, Danaé accueille Jupiter avec enthousiasme. Il s'agit donc pour l'auteur de l'évocation d'une Vierge nourricière transformée en « objet d'extrême beauté sensuelle. » (1995 : 163).

François Lissarague (1996) s'intéresse aussi à l'évolution du mythe de Danaé dans son texte *Danaé, métamorphose d'un mythe*. Bien qu'il ne s'attarde que très peu à la Danaé de Gossaert, Lissarague, à l'instar des auteurs qui l'ont précédé, croit qu'elle suit la tradition médiévale (1996 : 122). Comme Harbison, il décrit la toile, mais avec beaucoup moins de détails que Kahr l'avait fait avant lui. Il note son vêtement bleu, sa position assise sur le coussin et son sein droit dénudé, sans expliquer en quoi cela en fait une œuvre typique du Moyen-Âge. Il ne mentionne pas non plus l'étude de Kahr qui pourrait venir appuyer

son propos, probablement parce qu'au moment où il écrit son essai, la thèse de Panofsky et celle de Kahr sont unanimement acceptées. Lissarague ajoute cependant un élément qui n'avait pas été souligné auparavant et qui corrobore les propos de ceux qui l'ont précédé : « Entre les colonnes, l'azur du ciel illumine cette scène aux tons bleus et or, qui prend l'aspect d'une Annonciation » (1996 : 122).

2.4 Danaé comme courtisane vénale

Lorsqu'il publie en 1999 « Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt », Eric Jan Sluijter est le premier à contredire les auteurs qui, depuis Panofsky, situent la Danaé de Gossaert dans la continuité de la tradition médiévale. Il propose de regarder la toile avec une perspective complètement différente. Pour lui, cette œuvre se rapproche des Danaé de la Renaissance peintes quelques années plus tard (1999 : 7). Il la présente comme étant la première représentation dont le sujet principal traite de la rencontre entre Jupiter et Danaé. S'en suivront ensuite les versions plus connues du Corrège, de Titien ou encore de Rembrandt, œuvres qui font partie, comme le mentionne Sluijter, des plus sensuelles de l'histoire de l'art européen. Pour l'auteur, cela ne peut pas être qu'une simple coïncidence (1999 : 8).

Afin de développer son hypothèse, Sluijter commence avec une analyse formelle de Danaé. Pour ce faire, il compare *Danaé* à l'œuvre *Saint Luc peignant la Vierge* (1515) (Fig. 21) de Gossaert afin d'exposer les différences fondamentales entre ces deux peintures dans le but de disqualifier le rapport avec l'iconographie de la Vierge Marie proposé jusqu'alors par l'historiographie.

Sur sa toile de 1527, Gossaert peint Danaé nue et les jambes écartées. Le manteau de Danaé qui glisse sur son épaule et le geste qu'elle exécute avec sa main accentuent de manière significative le côté érotique de l'œuvre. Pour Sluijter, ce geste trahit la volonté de Danaé d'attraper la pluie d'or avec sa main ou avec son manteau, ce qui diffère du cas de la Vierge dans *Saint Luc peignant la Vierge*. En outre, le ruban qu'elle porte en collier vient mettre de l'avant la nudité du personnage, ruban que l'artiste a omis dans son œuvre de 1515, où le sein dénudé qui a servi à allaiter le jeune Christ n'est pas érotisé. Pour Sluijter, le regard de Danaé, avec les yeux ouverts et la bouche légèrement entrouverte, se distingue aussi de celui, humble, de la Vierge (1999 : 8).

Sluijter compare aussi l'œuvre aux Danaé peintes au Moyen-Âge ou quelques années avant cette période en notant qu'elles étaient complètement habillées, ce qui fait de la toile de Gossaert une œuvre en soi beaucoup plus indécente (1999 : 8). En plus de la nudité, la Danaé de l'artiste flamand laisse pressentir qu'il a choisi de peindre le moment même de la fécondation, ce qui en fait une œuvre beaucoup plus proche de celle du Corrège peinte en 1531 que de sa propre toile réalisée quelques années plus tôt (1999 : 9). En comparant la Danaé du Corrège à celle de Gossaert, Sluijter constate plusieurs similitudes. Il débute en notant la position assise et de trois quarts du personnage, son emplacement dans la pièce, ses jambes ouvertes et, plus spécifiquement, sa jambe gauche nue et placée diagonalement sur le lit. Tout comme pour la première œuvre, le vêtement qui couvre Danaé semble se dérober et la pluie d'or se dirige directement vers son entrejambe (1999 : 9). Selon l'auteur, ces deux Danaé se ressemblent parce qu'elles dérivent d'exemples antiques similaires que les deux artistes auraient tenté de reproduire (1999 : 11). En effet,

les deux œuvres ont été produites dans des milieux artistiques humanistes. Pour Sluijter, il est important d'indiquer que bien que nous ne sachions pas exactement pour qui Gossaert a peint sa toile, nous avons une bonne idée des cercles pour lesquels il a travaillé, soit principalement l'entourage des Habsbourg, grande famille royale d'Europe, pour qui le modèle italien et les valeurs humanistes primaient et où les modèles antiques étaient bien présents (1999 : 10). En comparant les deux Danaé à des réalisations antiques, comme une peinture murale de la *Casa di Pansa* à Pompéi, Sluijter remarque plusieurs ressemblances telles que la position assise, le haut du corps dénudé et les jambes écartées vers lesquelles se dirige la pluie d'or (1999 : 12). Même si les réalisations de Pompéi n'étaient pas encore connues des artistes de la Renaissance, les petits objets d'art, comme des médaillons ou des pièces de monnaie, étaient plus facilement accessibles. Ils représentaient souvent des sujets peints ou sculptés importants pour l'époque. Pour Sluijter, il y a de fortes chances que Gossaert et le Corrège aient eu accès à ces petits objets d'art par l'intermédiaire des cercles humanistes qu'ils fréquentaient (1999 : 12). Philippe de Bourgogne, patron de Gossaert jusqu'à sa mort en 1524, possédait 138 ou 139 médailles, pièces de monnaie et camées antiques (Sterk cité par Sluijter 1999 : 12). Jozef Sterk mentionne qu'en 1529, Gerrit Geldenhouer, humaniste de la Renaissance ayant bien connu Gossaert, décrit l'artiste flamand comme l'« Apelle de notre siècle » (Sterk cité par Sluijter 1999 : 14). Pour Sluijter, cela veut dire que Gossaert était conscient qu'il suivait les traces de peintres antiques, comme Apelle, lequel était justement reconnu comme l'un des meilleurs artistes de son époque notamment dans sa façon de peindre des « femmes au charme et à la grâce inégalés » (1999 : 14).

Sluijter poursuit son plaidoyer en citant les nombreux écrits mentionnant Danaé depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. Parmi eux, retenons ceux de Térence (190-159 av. J.-C.) pour qui, dans sa pièce *L'Énuque*, une représentation de la scène entre Jupiter et Danaé incite un jeune homme à violer une femme. Quant à Boccace, comme nous l'avons déjà vu, il utilise le mythe de Danaé afin de démontrer le pouvoir suprême de l'or et de l'argent (1999 : 15-16)¹². Pour Sluijter, ces différents écrits sont importants, car étant accessibles et très connus à l'époque où Gossaert peint sa Danaé, il est impossible que l'artiste ne s'en soit pas inspiré pour la réalisation de son œuvre (1999 : 15). De plus, les textes du Moyen-Âge, comme l'*Ovide moralisé* dont nous discuterons plus loin dans ce chapitre, qui présentent Danaé comme préfiguration de la Vierge étaient rejetés par les cercles humanistes (1999 : 15).

En conclusion, selon Sluijter, Gossaert et le Corrège se sont inspirés des médaillons et pièces de monnaie antiques auxquels tous deux avaient accès. Les techniques développées à Venise et en Lombardie par le Corrège constituent les seules raisons pour lesquelles les auteurs considèrent unanimement son œuvre comme étant plus sensuelle que celle de Gossaert. Néanmoins, les deux artistes cherchaient à produire le même effet avec leurs *Danaé* respectives (1999 : 17).

¹² Nous verrons plus en détail dans le prochain chapitre les différents écrits faisant mention de la relation entre Danaé et Jupiter ainsi que les différentes interprétations qu'en ont fait les auteurs de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance.

2.5 Ambivalence et contradictions dans les études sur *Danaé*

Après avoir lu les différentes études qui s'intéressent à l'œuvre de Gossaert, nous notons plusieurs contradictions entre les arguments des chercheurs. La signification des Danaé du Moyen-Âge et celle de la Renaissance sont diamétralement opposées et ainsi, les auteurs placent la toile de Gossaert soit dans la lignée médiévale, soit au début de la tradition renaissante. Nous verrons comment l'interprétation d'éléments iconographiques spécifiques peut apparaître assez subjective chez certains de ces auteurs. Pour la suite de notre étude, nous retiendrons plus particulièrement l'analyse de Madlyn Millner Kahr, car les auteurs qui la suivent reprennent majoritairement ses arguments, et l'étude d'Éric Jan Sluiter dont l'hypothèse, comme nous venons de le voir, contredit celles de ses prédécesseurs.

Tout d'abord, nous avons remarqué que Kahr et les auteurs qui reprennent ses propos s'intéressent aux réalisations artistiques du Moyen-Âge dont le sujet principal est Danaé, mais aussi la Vierge, et à la manière dont ces œuvres auraient pu influencer Gossaert lorsqu'il a peint sa toile. Tous s'accordent pour dire que Gossaert aurait pu avoir accès à ces représentations artistiques. Pour les chercheurs qui placent la Danaé de 1527 dans la lignée du Moyen-Âge, il semble évident que le peintre s'inspire de ce que les artistes avant lui ont réalisé et, plus particulièrement, des illustrations de différents types de Vierge. Pour appuyer leur thèse, ils comparent la toile de Gossaert à diverses représentations artistiques ou s'attardent à des points précis sur lesquels nous allons maintenant revenir et qui, selon eux, caractérisent les œuvres chrétiennes du Moyen-Âge. Or, lorsque Sluiter veut démontrer que la Danaé de Gossaert est la première qui reprend le modèle antique, il utilise les mêmes composantes iconographiques qu'avaient utilisées

les auteurs avant lui, en particulier Kahr, mais il les voit d'un œil tout à fait différent. Prenons en premier lieu le sein dénudé de Danaé. Comme nous l'avons vu précédemment dans ce chapitre, pour Kahr, il existe un lien entre la Danaé de Gossaert et le type iconographique de la *Maria Lactans*, très connu et souvent représenté au Moyen-Âge et durant la Renaissance. Quant à Sluijter, il mentionne aussi l'importance du sein dénudé dans l'interprétation de la toile. Toutefois, pour lui, la nudité de Danaé n'a pas sa raison d'être dans cette version, si ce n'est que pour la rendre plus sensuelle. Danaé n'a pas à donner le sein à son enfant dans cette scène, contrairement à ce qu'on retrouve dans l'œuvre *Saint Luc peignant la Vierge* où la Vierge est typique de l'iconographie de la *Maria Lactans*.

Les auteurs s'arrêtent également sur la pose que prend Danaé et sur son regard qui en dit long sur son état d'esprit au moment de la visite de Jupiter. Comme nous l'avons noté au début de ce chapitre, le fait que Gossaert peint son personnage assis au sol et regardant la pluie d'or arriver vers lui est pour Kahr un gage d'humilité en présence de la divinité. À l'inverse, Sluijter voit le regard de Danaé et la bouche entrouverte comme des antithèses du regard humble de la Vierge.

Kahr mentionne aussi que ses jambes nues pourraient avoir un côté plus sensuel, mais sans développer sur cet aspect de la toile. En revanche, la question des jambes ouvertes et nues de Danaé est très importante pour Sluijter. Il les compare à celles peintes par le Corrège quelques années plus tard, alors que Danaé est unanimement perçue comme l'incarnation d'une sensualité vénale.

Nous relevons aussi que Sluijter s'oppose à Kahr sur la question des sources littéraires et des œuvres d'art que Gossaert avait à sa portée au moment où il peint sa toile. Cependant, lorsqu'il réalise son étude, de nouvelles recherches ont été publiées, notamment celle de J. Sterk (1980), *Philips van Bourgondie (1465-1524), bisschop van Utrecht als protagonist van de renaissance: zijn leven en maecenaat*, lui permettant d'affirmer avec une plus grande certitude que Gossaert a eu accès à certains modèles antiques de Danaé, ce qui aurait influencé sa lecture du mythe. Par conséquent, nous croyons que, sur ce point, Sluijter a raison de s'opposer à Kahr.

Les contradictions dans les propos des chercheurs viennent donc principalement des interprétations iconographiques de la toile, car les auteurs la comparent soit aux représentations moyenâgeuses, soit à celles de la Renaissance. Leurs études se basent principalement sur la comparaison d'éléments de l'œuvre avec les textes ou images qui leur conviennent. Selon eux, Gossaert ne peut s'être inspiré de facteurs provenant de différentes époques. Il aurait choisi son modèle iconographique et s'y serait accroché durant tout le processus de création. Or, étant la première Danaé peinte à la jonction des deux époques qui la présentent de manière diamétralement opposée, il est difficile de croire que Gossaert ait complètement ignoré l'une ou l'autre des traditions artistiques. Nous croyons qu'il faudrait plutôt chercher à comprendre comment celles-ci s'intègrent au travail de l'artiste, ce qui pourrait expliquer pourquoi cette toile soulève autant de questions.

C'est ce que nous tenterons de mettre de l'avant dans le prochain chapitre. Nous analyserons plus en profondeur les sources de ces divergences d'opinions, soit dans un premier temps l'*Ovide moralisé* et dans un second temps, la nudité dans les Flandres et en Italie durant la Renaissance. À la lumière de notre analyse des études portant sur l'œuvre de Gossaert, nous avons aussi noté que peu de chercheurs s'intéressent à l'ensemble de sa production artistique. Nous nous pencherons donc sur l'entièreté de l'œuvre de Gossaert afin de parvenir à une interprétation plus fine de l'œuvre.

3. Entre sacré et profane : réinterprétation de l'œuvre

Ce dernier chapitre nous permettra de prendre position par rapport aux résultats contradictoires des différentes recherches présentées au chapitre précédent, en enquêtant plus en profondeur sur ce qui, selon nous, pose le plus de problèmes dans les études, c'est-à-dire l'importance du texte source et des analyses iconographiques. En mettant de l'avant les limites de ces recherches, nous pourrions proposer notre propre analyse en nous inspirant d'études plus contemporaines dans le but de mieux comprendre la Danaé de Gossaert.

3.1 L'*Ovide moralisé*

Les écrits du Moyen-Âge, faisant référence aux mythes antiques à des fins d'édification chrétienne, constituent le point de départ de cette ambiguïté autour de l'œuvre de Gossaert. Sans eux, la comparaison entre Danaé et la Vierge n'aurait pas vraiment raison d'être. Comme nous l'avons noté au chapitre précédent, cette comparaison médiévale entre la Vierge et Danaé se situe à la base de la problématique qui entoure la Danaé de Gossaert. Panofsky parle des écrits de John Ridewall, mais les auteurs qui le suivront ont presque tous établi le rapprochement avec la Vierge Marie qui apparaît pour la première fois au Moyen-Âge dans l'*Ovide moralisé* (Sluijter : 6-7). Nous savons également que l'archiduchesse d'Autriche, Marguerite de Habsbourg, possédait au moins trois exemplaires de cet ouvrage et qu'ainsi, par ses contacts avec Philippe de Bourgogne, Gossaert aurait pu connaître ce manuscrit (Ainsworth : 226). En nous arrêtant plus longuement sur ce récit, nous tenterons de voir s'il apparaît aussi important dans la compréhension de la toile de Gossaert que certains chercheurs semblent le croire.

Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, l'auteur de l'*Ovide moralisé* effectue une relecture des mythes au profit d'une moralisation chrétienne (Croizy-Naquet 2002 : 2). Grâce à des discours historiques, scientifiques, moraux ou chrétiens, il ajoute une ou plusieurs gloses interprétatives établissant ainsi un lien précis entre les personnages ou les actions du mythe et sa signification « cachée » (Hult 2002 : 4). Il s'agit, selon David F. Hult, du principe même d'une allégorie séculière, développée depuis des siècles, qui rend acceptables les récits antiques dans un contexte chrétien. L'idée consiste à faire valoir que les fables ou fictions antiques ont été conçues dans le but de diffuser des éléments de doctrine philosophique, morale ou religieuse (2002 : 4). Selon l'auteur de l'*Ovide moralisé*, il existe un danger à lire les fables antiques, car les comprendre à la lettre peut être passible d'accusation d'hérésie : « Et qui la fable creroit/ Estre voire, il meserreoit/ Et seroit bogrerie aperte. » (OM, XV, vv, 2533-35). Il présente son texte comme étant exempt de ce type de danger. On peut lire Ovide sans risquer ces accusations :

« Voirs est, qui Ovide prendroit
A la letre et n'i entenroit
Autre sen, autre entendement
Que tel com l'auctors grossement
I met en racontant la fable,
Tout seroit chose mençoignable
Poi profitable et trop obscure [...]
Qui n'i met autre entendement
Qu'en la letre ne samble avoir,
Et qui creroit, por non-savoir,
Qu'il n'i eüst autre sentence,
Il se decevroit, sans doutance,
Si metroit s'ame à dampnement. » (OM, XV, vv. 2525-31, 2552-57)

Hult met d'ailleurs en évidence que le but de l'auteur ne consiste pas à réécrire Ovide. Il vise plutôt à lui donner une signification autre. Il veut redresser les mœurs de ses lecteurs

en dégageant des messages pieux de ses textes (2002 : 4). Il aurait écrit ce récit autant pour un public religieux que pour un public laïc, le premier groupe pouvant justifier la lecture d'Ovide en raison du message chrétien sous-jacent et le second à cause des nombreux discours moralisateurs qu'il contient (2002 : 3). Catherine Croizy Naquet, quant à elle, parle de « la réhabilitation d'Ovide ». L'auteur veut exposer ou imposer une pensée morale ou mystique. Le poète ne joue donc pas seulement le rôle de conteur, mais aussi celui de philosophe et de prédicateur (2002 : 47).

L'écriture de l'*Ovide moralisé* représente un exercice osé pour l'auteur. En choisissant les mythes païens qui illustrent souvent des images sensuelles, il existait un risque que le message soit mal compris. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Hult. Pour lui, ces images, qu'il qualifie de « tactiles et sensuelles », vont à l'encontre des idées « abstraites et incorporelles » que l'auteur cherche à faire passer. Il y voit une certaine ambiguïté, car il semble presque impossible d'effacer complètement « la chair nue des fables païennes » du commentaire (2002 : 7). Il constate aussi un problème avec les associations qu'établit l'auteur, car elles suggèrent qu'il existe « un rapport nécessaire entre le mystère le plus profond du christianisme et des rapports sexuels jugés abominables » (2002 : 10).

Cette porosité entre les mythes païens et les histoires chrétiennes, si risquée soit-elle dans la littérature, l'est-elle tout autant en peinture, surtout à cette époque charnière où Gossaert peint son œuvre ? En plus de connaître les textes antiques, Gossaert se trouve exposé à de nombreuses représentations antiques du mythe de Danaé et à divers récits mythologiques. Cette idée consistant à reprendre des modèles antiques dans le but

d'illustrer des iconographies chrétiennes, autant dans la littérature que dans le monde des arts, ne peut donc se faire sans laisser de traces.

3.2 Problèmes iconographiques

La nudité partielle de Danaé constitue le principal élément iconographique sur lequel les chercheurs s'opposent dans leurs analyses du tableau. Le sein dévoilé de Danaé sert de prétexte pour érotiser le sujet ou pour le sacraliser. Les jambes dénudées posent aussi problème. Pour les uns, elles accueillent le Saint Esprit, pour d'autres, elles s'ouvrent de manière sensuelle. La nudité, aussi partielle soit-elle dans cette toile, semble très importante. Si Danaé avait été complètement nue ou complètement vêtue, le débat qui entoure cette œuvre n'aurait probablement pas lieu. Nous tenterons donc ici de comprendre le nu à la Renaissance comme forme d'art et de saisir la place qu'il prend dans la création artistique de Gossaert afin de mieux situer Danaé, non pas par rapport à l'histoire de l'art en général, mais bien par rapport aux autres œuvres de l'artiste.

3.3 Nudité et érotisme dans l'art de la Renaissance

Le nu est une forme d'art fort courante durant la Renaissance, largement utilisée pour la représentation de sujets mythologiques, mais aussi, bien que dans une moindre mesure, pour des sujets religieux. Il s'agit d'ailleurs, comme le mentionne Thomas Martin (2013), de l'une des plus grandes différences entre l'art de la Renaissance et l'art du Moyen-Âge. Avec la redécouverte de l'Antiquité, le désir de représenter le monde et le corps humain de la manière la plus réaliste possible constitue l'une des principales raisons ayant poussé les artistes à s'intéresser au nu, même si son utilisation dans l'art prendra des

formes de plus en plus variées au fil du temps (2013 : 402). Il faudra cependant attendre le XVI^e siècle pour que le nu fasse son apparition dans la tradition iconographique des pays du Nord (Martin 2013 : 415). Un certain nombre d'artistes du Nord commencent à peindre des nus dès le début du XVI^e siècle, principalement pour répondre aux demandes de commanditaires, parmi lesquels se trouve Philippe de Bourgogne, fêré d'œuvres à caractère sensuel (Harbison 1995 : 165). Dans les Flandres, lorsqu'ils réalisent un nu, les peintres ne cherchent pas seulement à copier le nu antique alors considéré comme un idéal artistique. Pour eux, peindre des nus se veut aussi une manière de provoquer, de faire réagir le spectateur. Ainsi, la lecture d'un nu peint au Nord diffère de celle des nus réalisés en Italie (Harbison 1995 : 162).

Malgré l'opposition de l'Église, le nu s'impose, et ce, principalement parce qu'il porte différentes significations, autant pour les artistes que pour les commanditaires, telles que la libération des conventions, l'émotion érotique et plus encore (Martin 2013 : 418). Une opposition et une attirance entre sexualité et spiritualité résultent de cette présence du nu dans l'art chrétien (Harbison 1995 : 121). Menacée par les attaques de la Réforme qui s'installe en 1517, l'Église catholique tente de redéfinir le statut, la fonction et l'apparence des images religieuses. Cela touche principalement la représentation de la nudité. Malgré cette tentative, avec l'avancement du maniérisme, le nu à cette époque prend de plus en plus de place à des fins formelles et esthétiques (De Halleux 2011 : 7). À Venise, au début des années 1500, le nu féminin est à son apogée avec des artistes comme Giorgione. Lorsqu'il peint sa *Vénus endormie* en 1510, il offre un des premiers nus en plein air. En utilisant le même modèle iconographique placé dans une chambre plutôt que dans un

paysage extérieur, des artistes, comme Titien avec sa *Vénus d'Urbain* (1538), érotiseront encore plus les nus (Martin 2013 : 410).

3.4 La nudité dans l'art de Gossaert

3.4.1 Mythologie

Lorsqu'il peint *Danaé*, Gossaert n'en est pas à sa première représentation d'un thème mythologique. Au contraire, il s'agit en fait de sa dernière toile mythologique, peinte cinq années seulement avant sa mort. Gossaert commence à s'intéresser aux figures mythologiques lors de son voyage en Italie alors qu'il copie les modèles antiques, notamment Hercule et Apollon (Silver : 10). Ses scènes mythologiques, réalisées entre 1516 et 1521, sont réputées être des célébrations des plaisirs sensuels (Schrader : 57).

Il peint en 1516 sa première toile représentant un sujet mythologique, *Neptune et Amphitrite* (Fig. 19). Elle a été commandée par Philippe de Bourgogne qui en aurait d'ailleurs lui-même choisi le sujet (Silver : 11). Il s'agirait de la première commande de composition de nus grandeur nature réalisée au nord des Alpes (Herzog 1968b : 25). Cette toile marque une étape importante dans la production artistique de l'artiste qui naîtra de cette étroite collaboration avec Philippe de Bourgogne (Herzog 1968b: 2). La scène prend place dans un décor classique, mais inventé de toutes pièces par Gossaert (Herzog 1968b: 29). Des colonnes doriques (Herzog 1968b: 29) et plusieurs éléments classiques, notamment des triglyphes et des bucranes, encadrent Neptune et Amphitrite¹³. Les deux

¹³ Pour une analyse complète de la structure architecturale, voir HERZOG, Sadjia Jacob (1968). « Tradition and innovation in Gossart's Neptune and Amphitrite and Danae », *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, vol. 19, p. 25-41.

personnages debout sont nus, mamelons pointés, au centre de la toile. Ils se trouvent dans un décor antique, simple et symétrique, juchés sur une plateforme où Gossaert a signé sa toile en trompe-l'œil. Neptune porte dans ses cheveux une couronne de feuilles d'olivier. Pour cacher ses parties intimes, Gossaert peint un large coquillage qui, comme le mentionne Stephanie Schrader, imite le pénis au lieu de le cacher et semble presque aussi gros que le visage de Neptune (2010 : 59)¹⁴. Arborant une attitude plutôt détendue, tout son poids repose sur sa jambe gauche en contrapposto. Il garde dans sa main droite son trident et retient Amphitrite avec sa main gauche alors que cette dernière penche la tête vers lui. Peinte aussi en contrapposto, elle porte un bonnet en forme de coquille. Sa main droite, invisible, pourrait être posée sur les fesses de Neptune. Pour Kenneth Clark, le mélange entre les conventions italiennes et le réalisme néerlandais rend ces nus « curieusement indécents » (1990 : 334).

Pour ses personnages, Gossaert s'inspire de la gravure de 1504 de Dürer, *Adam et Ève*, ainsi que de *Mars et Vénus* de Jacopo de Barbari pour les figures¹⁵. Larry Silver fait remarquer que l'éclat d'ivoire de leur peau rappelle la pâleur de celle de la Madone de *Saint Luc peignant la Vierge* que Gossaert exécute en 1515, suggérant leur appartenance à un autre monde (1986 : 11).

¹⁴ Dans *Hans Bladung Grien et Jan Gossaert entre christianisme et paganisme* (2013), Frank Müller aborde un aspect très intéressant concernant l'humour des œuvres mythologiques de Gossaert en stipulant qu'il peint pour une petite élite intellectuelle non conformiste.

¹⁵ Pour plus de détails sur le sujet, voir SILVER, Larry, (1986). «*Figure nude, historie e poesis* : Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands», Wouter Kloek, Fred Leeman et Gerard Lemmens (ed.), *Renaissance en Reformatie en de Kunst in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam : Fubula-Van Dishoeck, p. 1-40 ainsi que Haohao Lu, « Enacting the Erotic Body. Pictorial and Spectatorial Evocations of Corporeality among Jan Gossaert and His Patrons », Walter S. Melion, Joanna Woodall, Michael Zell (ed.), *Ut pictura amor*, Leiden : Brill, 2017, p. 139-157.

Comme deuxième sujet mythologique, Gossaert choisit *Hercule et Déjanire* (Fig. 20), qu'il peint en 1517. Les personnages nus prennent place dans un décor antique comparable à celui de son œuvre précédente, mais cette fois, les personnages sont assis. Sur le devant de leur siège sur lequel repose l'exèdre semi-circulaire, Gossaert a choisi de montrer une sélection de scènes de la vie d'Hercule : Hercule et Antée, Hercule avec l'hydre de Lerne, Hercule nettoyant les écuries d'Augias et Hercule tenant la Terre pour le géant Atlas. Le jeu de jambes entrecroisées des personnages démontre une intention érotique beaucoup plus évidente que sur la toile précédente (Silver : 12). Avec cette œuvre, Gossaert se concentre particulièrement sur la relation physique érotiquement chargée entre les personnages (Ainsworth : 222). Hercule tient dans sa main droite une massue et Déjanire se trouve assise sur un grand manteau blanc aux bordures dorées, celui trempé dans le sang du centaure qui devait lui garantir la fidélité d'Hercule, mais qui, au contraire, enflamma son corps mortel. Nous les voyons dans un moment heureux de leur relation, mais avec l'objet qui causera leur perte. Les amoureux se regardent, les yeux dans les yeux, avec leur bouche légèrement entrouverte. Les cheveux de Déjanire sont attachés en chignon et deux mèches tombent sur ses épaules agrémentées d'une rangée de perles. Une vigne de lierre couvre à peine le sexe d'Hercule. Gossaert reprendra ce thème plus tard dans sa carrière et réalisera une image encore plus explicitement érotique dans une gravure où Hercule s'approche de Déjanire de manière beaucoup plus agressive (Ainsworth : 222).

Vénus et Amour (Fig. 21), peinte en 1521, se différencie des œuvres précédentes par le fait qu'il ne s'agit pas de la représentation d'un couple à proprement parler. Ici,

Vénus, déesse de l'amour, apparaît avec son fils Cupidon. Leurs corps nus sont musclés et peints selon la tradition italienne. Cupidon, malgré son mouvement, est figuré en contrapposto. Vénus se trouve debout à ses côtés, alors qu'elle tente de le retenir pour l'empêcher de lancer une de ses flèches qui rendent toutes personnes atteintes amoureuses, qu'elles soient divines ou mortelles. Elle se positionne de manière à bloquer l'avancement de son fils en marchant sur son pied droit, ce qui provoque une puissante torsion de son corps, instable dans les limites du décor. Ainsi, cette scène met en lumière, malgré la dignité formelle des personnages et du lieu, des tensions sexuelles non résolues (Silver : 15). L'histoire veut que cette peinture ait été recouverte d'un rideau en raison de la représentation ouvertement érotique de la déesse (Ainsworth : 228).

Les deux personnages prennent place encore une fois dans un décor antique. Au bas des colonnes, qui sont peintes de chaque côté de Vénus et de Cupidon, deux scènes mythologiques sont illustrées. À gauche, Vulcain, le mari de Vénus, tire sur un rideau et trouve sa femme et Mars en train de commettre l'adultère. Neptune et Mercure observent la scène. Sur la colonne de droite, Mars et Vénus se trouvent encore ensemble, mais cette fois, ils sont debout et Mars porte son armure et son casque. On retrouve aussi sur le cadre extérieur l'inscription suivante : « NATE EFFRONS HOMINES SVPEROS QVE LACESSERE SVET NON MATRI PARCIS : PARCITO NE PEREAS [Fils éhonté, vous qui êtes enclin à tourmenter les hommes et les dieux, vous n'épargnez [même] pas votre [propre] mère: cessez, de peur d'être détruit] ¹⁶ ». Avec ces derniers éléments, plusieurs

¹⁶ Traduction libre à partir de la traduction anglaise de Ainsworth (2010 : 228) : « Shameless son, you who are inclined to torment men and gods, you do not [even] spare your [own] mother : cease, lest you be destroyed ».

auteurs ont dit que Gossaert cherchait à condamner et à mettre en garde le regardeur contre les plaisirs de la chair. Cependant, comme le cadre sur lequel l'inscription est écrite peut facilement s'enlever, il est possible de croire que cette œuvre pouvait aussi être contemplée strictement pour son contenu érotique. Étant donné qu'elle était exposée dans une chambre privée, Philippe de Bourgogne pouvait lui-même choisir quelle expérience il voulait faire vivre au spectateur en gardant ou en retirant le cadrage de la toile (Ainsworth : 228).

L'art érotique de Gossaert s'inscrit dans une tradition plus large. Avec *Venus, Visus and Pictura*, publié en 2000 dans son recueil *Seductress of Sight*, Sluijter s'intéresse à la relation entre la représentation de la beauté du nu féminin (Venus), le sens de la vue (*Visus*) et l'art de la peinture (*Pictura*), en se servant de la gravure de Hendrick Goltzius, *Allégorie de la vue*, datant de 1600-1601, comme point de départ. De cette relation résulte une tension pleinement voulue par l'artiste qui donne aux œuvres leur aspect érotique (2000 : 159). Sluijter démontre que Goltzius était très préoccupé par la représentation du nu féminin (2000 : 87). Même s'il est conscient de sa condamnation dans certains cercles, Goltzius l'illustre avec une grande conviction. Sluijter stipule que les relations entre Venus et Visus et entre Venus et Pictura sont réunies de manière très ingénieuse dans cette gravure, mais aussi dans plusieurs autres de ses œuvres de même que dans celles d'autres artistes de son époque. Ainsi, le contenu érotique des images était délibérément recherché de la part des artistes, notamment Goltzius, alors que souvent les historiens de l'art ont réfuté cet aspect essentiel et pleinement assumé des œuvres (2000 : 159). Il s'agit en fait d'images pouvant être un « danger » pour le regardeur novice, alors que le vrai connaisseur peut pleinement les apprécier (2000 : 146).

3.4.2 Les Vierges à l'enfant

Gossaert peint de nombreuses *Vierges à l'enfant* tout au long de sa carrière. Sa plus connue et celle principalement utilisée lors de comparaisons avec la *Danaé* est *Saint Luc peignant la Vierge* (Fig. 22), œuvre datée de 1515. Saint Luc, la Vierge et l'Enfant Jésus prennent place dans le hall d'un grand palais de la Renaissance dans lequel se trouvent de nombreuses références antiques, et ce, principalement du côté de Marie¹⁷. Saint Luc, assis sur une marche au coin droit de l'image, revêt une luxueuse tenue rouge. Ses jambes sont croisées et sa sandale est tombée sur le sol. Il s'affaire à peindre la Vierge et son fils qui sont assis devant lui, sur une plateforme plus basse, de l'autre côté de la toile. La Vierge est vêtue d'une longue robe bleue confectionnée d'un tissu luxueux et épais qui lui couvre complètement les jambes et les pieds. Sur sa robe, elle porte un manteau fabriqué du même tissu et sous sa robe, un chandail blanc dissimule toute la poitrine, à l'exception du sein droit. Elle tient l'Enfant Jésus sous son bras droit, qu'un tissu blanc couvre légèrement. Entre son index et son pouce de la main gauche, elle sert délicatement une rose. En raison de sa position, assise au sol, et son regard baissé, elle correspond au modèle iconographique de la Vierge de l'humilité. Avec son sein exposé et l'Enfant Jésus dans ses bras, les chercheurs l'identifient aussi comme une *Maria Lactans*. La rose, qu'elle offre au Christ alors qu'il se tourne vers le spectateur, est un symbole d'amour et de sacrifice, lui rappelant les principes du christianisme (Ainsworth : 152).

¹⁷ Pour plus de détails sur le décor et l'architecture de l'œuvre : AINSWORTH, Maryan Wynn (2010). *Man, myth and sensual pleasures : Jan Gossaert's Renaissance : the complete work*, New York, Metropolitan Museum of Art, p : 153

Contrairement à cet exemple, la *Vierge à l'enfant* peinte en 1527, qui se trouve aujourd'hui au Prado, constitue un bien meilleur exemple de Vierge érotisée dans l'œuvre de Gossaert (Fig. 23). Marie est peinte devant des colonnes de marbre, très similaires à celles des peintures mythologiques précédemment décrites. Le Christ enfant, placé debout sur ses genoux, s'accroche à son cou avec sa main gauche. Il tient dans sa main droite une pomme, symbole du péché originel. Joue contre joue, le Christ embrasse sa mère. Elle le retient avec sa main droite qui passe sensuellement dans sa chevelure frisée. Le Christ se tient debout un pied chiffonnant les pages du livre d'heures de la Vierge, qu'elle essaie de maintenir avec sa main gauche. L'enfant nu regarde sa mère avec affection et s'appuie sur sa poitrine dénudée qui se situe, comme le fait remarquer Ainsworth, au centre de la composition. Nous sommes témoins ici d'une scène clairement sensuelle, qui signale plus qu'un simple moment entre une mère et son fils. Pour Ainsworth, avec cette peinture, Gossaert explore la nature érotique du lien entre deux figures (2010 : 172).

Dans un article récent, Jutta Gisela Sperling (2015) s'est intéressée avec attention aux Vierges à l'enfant de Gossaert, plus précisément les *Maria Lactans* qui constituent des incontournables dans la production de l'artiste. Leur singularité érotique fait de ces toiles des œuvres uniques qui s'adressent directement au regardeur. Suivant la tradition flamande, la Vierge, qui visiblement n'allait pas son enfant, offre son sein dénudé au spectateur plutôt qu'à son fils (1995 : 69). Dans sa toile de la Vierge peinte en 1525 qui se trouve actuellement à Berlin, elle offre une grappe de raisin à son fils, mais aussi au spectateur (Fig. 24). La lumière et les plis élégants de son vêtement soulignent de manière sensuelle sa poitrine. Gossaert positionne la Vierge et l'enfant devant le cadre peint sur lequel

l'inscription « True God and Man, Chaste and Virgin Mother » nous rappelant le statut de Marie, chaste et vierge. Pour Sperling, cette Vierge, trop belle et sensuelle, doit être présentée au regardeur avec le cadre moralisant (1995 : 69), même si celui-ci est singulièrement placé derrière la Vierge et ne joue pas son rôle traditionnel de séparateur entre l'espace sacré de la peinture et l'espace du spectateur. Gossaert a aussi peint des Vierges à l'enfant où l'accent est mis sur la nudité de l'Enfant Jésus alors que le corps de Marie est, à l'inverse, entièrement recouvert (Fig. 25). Dans ces cas, la Vierge est illustrée pressant les seins de son fils qui semblent gorgés de lait, comme si ce dernier cherchait à reprendre le rôle de sa mère, donnant ainsi une charge érotique à l'œuvre et visant à susciter une forte émotion chez le spectateur (1995 : 49). Gossaert exprime par ce geste inhabituel ce qui peut être considéré comme un message central du catholicisme, alors menacé par l'essor de l'iconoclasme protestant : le Christ offrant son sang équivaut à la Vierge offrant son lait pour racheter l'humanité (Sperling 1995 : 67). Sperling conclut que la méthode utilisée par Gossaert engage le spectateur dans une relation intime et profondément émotionnelle avec les peintures. En érotisant la Vierge et le Christ enfant, il aide à faire passer un message spirituel central au catholicisme, à une période où celui-ci fait l'objet d'attaques particulièrement fortes dans le nord de l'Europe (1995 : 75).

3.4.3 Danaé

Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, Gossaert peint *Danaé* pour un patron inconnu trois années après la mort de Philippe de Bourgogne. Selon Herzog, après le décès de son principal mécène, Gossaert suit plus son imagination en se laissant

influencer par ce qui l'entoure lorsqu'il crée ses œuvres plutôt que de se fier seulement à son expérience romaine (1968b : 39).

Si nous reprenons les éléments iconographiques mentionnés dans les chapitres précédents et que nous les analysons en fonction des productions artistiques de Gossaert, nous constatons toute la difficulté qu'il y a de situer *Danaé* par rapport à une tradition iconographique stable en raison des similarités qui existent entre les tableaux à sujets mythologiques et ceux qui ont pour sujet la Vierge et l'Enfant. Principalement à cause de son vêtement, mais aussi de sa position assise au sol et de la pluie d'or très similaire au rayon de l'Annonciation, il est difficile d'évacuer entièrement l'association établie avec la Vierge. Cependant, comme Sluijter le mentionne dans son étude, la gestuelle du personnage, ses jambes écartées et son regard dégagent quelque chose qui fait de cette œuvre une Danaé vénale, et ce, bien qu'elle ne soit pas nue comme la plupart des autres personnages mythologiques. Comme nous l'avons vu avec l'étude du corpus iconographique de Gossaert, la sensualité et l'érotisme d'une œuvre ne passent pas seulement pas la nudité. La gestuelle et le regard revêtent une grande importance et Gossaert les contrôle à la perfection. Étant donné qu'il peint cette toile en fin de carrière et qu'il s'agit de son dernier sujet mythologique, nous pouvons affirmer que Gossaert maîtrise parfaitement ce type d'art. Conséquemment, la ressemblance entre la Vierge et Danaé ne peut être qu'une simple coïncidence. Pour cette raison, nous considérons que Gossaert a peint sa Danaé en lui donnant volontairement les traits de la Vierge, tout en érotisant celle-ci d'une manière plus raffinée que ces œuvres précédentes ou que les Danaé de la Renaissance.

Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, Craig Harbison se positionne dans le groupe de Kahr, mais son propos ne semble pas complètement étranger aux idées de Sluijter. En effet, il parle de la Danaé de Gossaert comme d'une Vierge nourricière. Il note cependant son extrême beauté et sa sensualité, la présentant même comme un « objet » (1995 : 163). Il faut considérer l'importance de cette idée, car elle nous permet, contrairement aux autres chercheurs, de ne pas tracer de frontière étanche entre l'interprétation vénale et la lecture mariale de la Danaé. Considérant que Gossaert choisit de donner à Danaé des traits de la Vierge, tout en gardant ce côté sensuel caractéristique de ses peintures mythologiques, nous devons nous interroger sur la plausibilité culturelle de cette transformation, ce glissement sémantique, d'une figure religieuse en une figure de la mythologie à la signification sulfureuse.

3.5 Culture païenne et culture chrétienne

Cette « contamination iconographique » ne se révèle pas unique chez Gossaert. En effet, il s'agit d'une pratique courante au XVI^e siècle que d'associer les mondes païen et chrétien dans une même image afin de créer un dialogue entre une image érotique et une image dévotionnelle (Cassegrain 2011 : 112). Ce qui peut être qualifié d'« erreur » iconographique fait plutôt partie intégrante de l'œuvre et se veut essentiel à sa compréhension (Cassegrain 2011 : 103). C'est en effet ce que réalise Sebastiano del Piombo lorsqu'il peint en 1516-1517 sa *Pietà* en collaboration avec Michel-Ange (Fig. 26). Tout comme Gossaert et sa Danaé, Sebastiano peint sa toile suivant l'iconographie codifiée de l'époque, mais en y ajoutant une touche d'originalité, ce qui en fait encore aujourd'hui

une version unique en son genre. Le modèle iconographique classique de la *Pietà* montre normalement le Christ mort installé sur les genoux de la Vierge. Ici, l'artiste choisit de le placer couché sur un drap blanc aux pieds de sa mère. De plus, il érotise la figure du Christ en créant une opposition entre son corps qu'il féminise et celui de la Vierge, beaucoup plus viril que dans les représentations traditionnelles. En outre, en isolant le corps féminisé du Christ, couché sur le drap et semblant assoupi plutôt que mort, Sebastiano renvoie au modèle iconographique de la Vénus endormie, typique de la tradition vénitienne dont il est alors l'un des plus importants représentants (Cassegrain 2011 : 110). Cette récupération d'un motif traditionnel vénitien accentue encore plus l'aspect érotique du Christ (Cassegrain 2011 : 111).

Selon Guillaume Cassegrain, ce passage entre culture païenne et culture chrétienne permet aux artistes de la Renaissance « d'utiliser la force séduisante de l'une pour servir les fins moralisatrices de l'autre » (2011 : 112). Par conséquent, en spiritualisant l'érotique avec la référence païenne, l'artiste détourne « la jouissance sensuelle de l'objet du désir vers une réjouissance chrétienne de l'au-delà » (Cassegrain 2011 : 113).

3.6 Érotisation de sujets sacrés : le cas des Vierges du Parmesan

On peut poursuivre cette réflexion sur l'érotisation des figures religieuses en prenant en compte une analyse de Philippe Morel qui s'intéresse aux œuvres du Parmesan (Parmigianino), un peintre italien contemporain de Gossaert. On pourrait bien sûr aussi s'attarder sur la contribution fondamentale de Leo Steinberg qui, en 1987, écrit un livre intitulé *La Sexualité du Christ ans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* dans

lequel il aborde la question de la sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance. L'idée que la vraie signification des œuvres d'art religieuses s'est perdue avec le temps est essentielle pour notre réflexion et fondamentale pour l'histoire de l'art. Elle permet de changer complètement la manière de voir une œuvre d'art. Nous utiliserons ici plus spécifiquement l'étude de Morel dont le sujet se rapproche davantage de notre objet d'étude. Son analyse revêt une grande importance pour nous, car elle nous permettra de repenser les études qui ont été réalisées sur *Danaé*.

Dans son texte *L'érotisme de la grâce dans la peinture religieuse de Parmigianino* (2011), Morel démontre que les Vierges du Parmesan dans la *Vision de saint Jérôme* (1526) (Fig. 27), la *Madone à la rose* (1529) (Fig. 28), la *Madone au long cou* (1535) (Fig. 29) et les *Vierges sages* de Santa Maria della Steccata (1535-1539) (Fig. 30), aussi érotisées soient-elles, ne se révèlent pas complètement étrangères à un propos religieux. Au contraire, elles sont en symbiose avec des thèmes comme l'Incarnation, la maternité, l'amour et le mariage. Les corps subtilement érotisés de Marie et des Vierges sages entrent en résonance avec le contenu sémantique des œuvres. Cette manière de peindre dépasse la simple formule stylistique, ce qui explique pourquoi elle trouble l'identité iconographique des œuvres (Morel 2011 : 50).

Avec ses trois premiers exemples, Philippe Morel explique que la maternité, l'Incarnation et la beauté ont dirigé la composition et l'iconographie des œuvres nommées plus haut. Prenons le dernier exemple de l'auteur, les *Vierges sages*, afin de mieux comprendre la manière de procéder du Parmesan lors de la création de ses œuvres à la fois

érotiques et sacrées. Dans cette œuvre peinte pour la voûte du chœur de Santa Maria della Steccata à Parme, l'artiste met de l'avant l'idée du mariage mystique entre le Christ et les Vierges, bien que ce ne soit pas le sujet principal de la composition (Morel 2011 : 62). Morel commence son étude en expliquant comment l'artiste s'y prend pour érotiser les corps de ses figures. Il note que les corps des Vierges sages sont plus érotisés que les Vierges folles (Fig. 31) en raison, notamment, de la couleur de leurs vêtements, des drapés et de l'expression de leur visage. Soulignons l'importance du rendu des seins. Le tissu fin qui les moule parfaitement et le ventre que nous voyons à peine couvert rendent cette œuvre encore plus sensuelle que les exemples précédemment nommés. Selon l'auteur, cette sensualité désigne l'attente des Vierges, traditionnellement connues comme des figures de Marie, et leur désir de s'unir à leur futur époux (2008 : 63-64).

Le couple formé d'Adam et Ève, aux formes très sensuelles et à la nudité provocante, est aussi peint sur la voûte. Il s'agit du couple originel dont la faute sera rachetée et corrigée par les Vierges sages et par Marie, la nouvelle Ève (Morel 2011 : 64). Ève est représentée de manière très sensuelle. Peinte à côté des Vierges sages, chez qui l'érotisme est signe de grâce, la nudité profane d'Ève n'est pas discordante. Cette proximité lui permet d'atteindre la grâce mariale.

3.7 *Danaé* comme préfiguration de la Vierge érotisée

Bien entendu, la *Danaé* de Gossaert diffère considérablement des œuvres du Parmesan. Par contre, l'approche de Morel, combinée avec la théorie de Cassegrain, nous permet de repenser les analyses des chercheurs dont l'approche iconographique trop stricte

a entraîné, nous l'avons vu, un certain nombre d'ambiguïtés interprétatives. Ainsi, il n'y aura plus de frontière stricte entre forme et contenu (Morel 2011 : 50). Lorsqu'il choisit de peindre le mythe de Danaé en établissant de plusieurs manières un parallèle avec la Vierge, Gossaert suit la tradition nordique qui consiste à christianiser les mythes antiques, mais il garde tout de même le côté très caractéristique de la Renaissance italienne qui se voit dans toutes ses œuvres mythologiques.

Il faut rappeler que *Danaé* n'est pas la seule représentation christianisée d'un mythe antique de Gossaert, validant ainsi l'idée que les rapprochements affirmés entre la Vierge et Danaé sont pleinement souhaités par l'artiste. En effet, Gossaert utilise ce passage du religieux au profane pour ses toiles *Neptune et Amphitrite* ainsi que *Hercule et Déjanire*. La représentation de personnages sacrés dans une niche en tant que « pseudo-sculpture », comme dans un environnement ecclésial, caractérise la tradition figurative flamande. Gossaert reprend ce modèle pour son *Neptune et Amphitrite*. En outre, en couvrant le sexe de Neptune par un coquillage qu'Ariane Mensger qualifie de « feuille de vigne maritime », Gossaert établit un parallèle explicite avec le thème de la Chute d'Adam et Ève (Muller 2013 : 177). Avec *Hercule et Déjanire*, le parallèle se fait plus spécifiquement entre les personnages d'Hercule et d'Adam, tous deux victimes d'une femme et de son « don empoisonné ». Aussi, comme nous l'avons mis de l'avant en analysant la toile, l'érotisme de cette œuvre se matérialise par l'enchevêtrement des jambes des personnages, un procédé que Gossaert a utilisé à plusieurs reprises dans ses nombreuses versions, très clairement érotiques, d'*Adam et Ève* (Muller 2013 : 177-178).

Pour *Danaé*, Gossaert ne transpose pas simplement le mythe sur la toile en une image moralisatrice. Il utilise tout ce que l'histoire de Jupiter et de Danaé a à lui offrir afin de donner plus de force au contenu religieux et d'engager le spectateur dans la lecture de l'œuvre. La porosité entre le monde païen et le monde chrétien présente dans cette version accentue le côté sensuel de l'œuvre tout en servant sa portée spirituelle. Le lien entre la Vierge de l'Annonciation et Danaé n'a pas besoin ici d'être expliqué, considérant que nous avons vu dans les pages précédentes comment le mythe a été repris à partir du Moyen-Âge. Mais il conserve son importance, car il justifie cette analyse qui passe par l'érotisation d'une figure religieuse et non d'un mythe païen.

Tout commence par le regard intense de Danaé qui contemple la fine pluie d'or. Avec les jambes ouvertes et la main qui semble vouloir écarter sa robe, elle paraît prête à la recevoir. Ainsi, elle s'offre tout entière à l'arrivée du dieu, à l'instar de la Vierge qui accueille sans retenue la venue du saint Esprit, ce qui engendre cette érotisation. En illustrant la jouissance de Danaé au contact de la pluie d'or, Gossaert dépeint aussi l'importance de ce moment qu'est l'Annonciation.

La poitrine, mise en évidence par le sein droit dénudé et le gauche parfaitement moulé par le tissu de la robe laissant voir le mamelon en érection, participe aussi à la singularité de l'image. Cette sensualité désigne l'attente de la Vierge. En outre, la poitrine ainsi représentée renvoie très clairement à l'image de la Vierge allaitant son fils. Elle symbolise la suite de l'histoire du Christ en étant ici le résultat visible de son incarnation, bien que celui-ci ne soit pas illustré dans l'image.

La présence du petit *putto* au-dessus de la scène, symbole d'amour, nous rappelle l'adoration avec laquelle Marie se donne à Dieu, mais aussi l'attachement de la Vierge pour son fils. Il veille aussi sur la Vierge, à l'instar de l'archange Gabriel au moment de l'Annonciation.

Conséquemment, nous croyons qu'en raison de la complexité de la composition, du lieu et du moment de production de la toile, il apparaît primordial de ne pas se limiter à de simples comparaisons iconographiques pour analyser cette œuvre de Gossaert. La compréhension de celle-ci passe par une reconnaissance des différents éléments qui ont influencé l'artiste et qui indéniablement se retrouvent dans son œuvre. En choisissant de donner à sa Danaé les traits de la Vierge, Gossaert utilise la force séduisante du mythe antique afin de servir l'histoire chrétienne. Toutes les références sensuelles païennes de l'œuvre s'associent à des moments forts de l'Annonciation pour que lorsqu'il se trouve devant la toile, le spectateur transpose ce désir érotique ressenti vers une réjouissance chrétienne.

Conclusion

L'étude de la *Danaé* de Gossaert nous pousse à réfléchir aux démarches méthodologiques des historiens de l'art l'ayant choisie comme sujet de recherche. En effet, en nous y attardant, nous sommes placée devant le fait qu'une toile peut amener plusieurs chercheurs à conclure leurs analyses par des avis contradictoires, et ce, à seulement quelques années d'écart. Ils donnent à cette œuvre des significations diamétralement opposées, établissant des liens entre Danaé et la Vierge de l'Annonciation, mais aussi entre Danaé et les courtisanes. Cette contradiction constitue la base de notre réflexion et rend la toile de Gossaert encore pertinente à étudier aujourd'hui. Dans ce mémoire, nous avons tenté de comprendre les causes de cette incohérence afin d'éviter de reproduire les mêmes méprises dans notre propre interprétation de l'œuvre.

Afin de mieux comprendre la toile de Gossaert, il était nécessaire dans un premier temps de se familiariser avec le personnage de Danaé, autant dans la culture littéraire que dans la culture visuelle, et ce, depuis l'Antiquité. Plusieurs auteurs ont mentionné Danaé dans divers récits mythologiques et dans plusieurs écrits de mythographes. L'histoire de sa vie a inspiré bon nombre de productions artistiques. L'étude des œuvres et des textes sources révèle que la signification accordée à Danaé dans les arts visuels et la littérature, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, a énormément évolué et qu'il y a sans aucun doute un lien bidirectionnel entre la peinture et la littérature. Danaé, mentionnée pour la première fois au VIII^e siècle av. J.-C. avec les écrits d'Homère et d'Hésiode, ne tient alors la place que d'un personnage secondaire, principalement connue comme la mère de Persée. Elle devient de plus en plus présente en raison de sa relation avec Jupiter, le plus souvent illustré sous la forme d'une pluie d'or, ce qui permet aux artistes de la montrer comme une

femme corrompue qui se laisse acheter par le pouvoir de l'or. Au Moyen-Âge, l'*Ovide moralisé* la révèle d'une tout autre manière alors que l'auteur nous la présente en tant que personnification de la Vierge, compte tenu des similitudes entre les histoires des deux femmes. Cette version tiendra jusqu'au XVI^e siècle, avec le retour en force de l'Antiquité. Lorsqu'il peint *Danaé* en 1527, Gossaert est le premier artiste de la Renaissance à choisir ce mythe comme sujet. Ce tour d'horizon de l'iconographie du personnage de Danaé nous permet de conclure que Gossaert décide d'illustrer un mythe pour lequel les chercheurs accordent des significations contradictoires, qu'il peint, de surcroît, à un moment charnière de l'histoire pour l'iconographie de ce personnage.

Dans un second temps, nous devons nous pencher sur la *Danaé* de Gossaert elle-même et sur les analyses des chercheurs. Réaliser une analyse formelle complète devenait une étape essentielle afin de mieux comprendre la toile et de pouvoir poser un regard critique sur différentes études traitant de cette œuvre. Parmi les éléments les plus marquants, nous avons noté l'importance du décor dans lequel prend place Danaé, son manteau bleu, sa posture et sa gestuelle ainsi que sa poitrine dénudée. Plusieurs chercheurs associent la *Danaé* de Gossaert à la Vierge. Les études d'Erwin Panofsky et de Madlyn Milner Kahr leur servent de base. Leur argument principal repose sur les similitudes iconographiques avec la *Maria Lactans*. Eric Jan Sluijter est le premier à poser un regard complètement nouveau sur la toile lorsqu'il présente Danaé comme une figure de courtisane vénale. Son étude se base avant tout sur des comparaisons iconographiques entre la toile de Gossaert et des œuvres antiques ou la version du Corrège.

En ayant déjà leur idée quant à la signification de la toile, les auteurs se limitent dans leur interprétation et ne retiennent de leur comparaison avec les textes ou les images

que ce qui vient confirmer leurs hypothèses. Seul Craig Harbison propose une analyse plus nuancée, parlant d'une Vierge érotisée, mais sans jamais pousser sa réflexion et tenter de comprendre les répercussions d'une telle représentation. Cette interprétation nous interpelle, car elle se rapproche de notre idée de départ, voulant que l'œuvre de Gossaert soit plus ambiguë et complexe que ce que les chercheurs tendent à croire.

Dans le dernier chapitre, nous avons abordé de nouveau les points qui, selon nous, posaient problème dans les études existantes sur la toile de Gossaert. Le sein dénudé de Danaé apparaît comme l'élément iconographique divisant le plus les chercheurs. Dans un premier temps, il s'agit d'une reprise du symbole de la Vierge qui allaite son fils et dans un second temps, il se veut un signe érotique de l'ouverture de Danaé à recevoir Jupiter et sa pluie d'or. Cette confrontation devant laquelle nous place la poitrine dénudée de Danaé nous a obligée à nous pencher sur la question de la nudité et de l'érotisme dans l'art de la Renaissance et plus spécifiquement dans l'art de Gossaert. Le nu, bien qu'il soit utilisé différemment en Italie et dans les Flandres, devient de plus en plus présent dans l'art. Au Nord, le nu ne se limite pas à la copie d'œuvres antiques considérées comme modèles artistiques par excellence. Les artistes cherchent aussi à communiquer avec le regardeur en tentant de le provoquer. Ils utilisent principalement le nu pour les représentations de sujets mythologiques, mais les thématiques religieuses ne sont pas non plus exemptes de nus et deviennent de plus en plus érotisées durant la Renaissance. La production artistique de Gossaert ne fait pas exception à cette règle. Il peint de nombreuses toiles à thématiques religieuses ou mythologiques empreintes d'une grande sensualité et dans lesquelles la nudité joue un rôle de premier plan. D'autres facteurs permettent également de catégoriser ses œuvres comme étant sensuelles. L'attitude et la gestuelle de ses personnages jouent un

rôle important. Ses Vierges à l'enfant, thématique dont il est reconnu comme spécialiste, ne sont pas toujours dévêtues, mais elles n'en sont pas pour autant dépourvues de sensualité et d'érotisme. Considérant cela et sachant que Gossaert peint *Danaé* en toute fin de carrière, nous nous devons de revoir ce lien entre figure sacrée et érotisme afin de mieux comprendre la toile. Il aurait d'ailleurs été très intéressant pour nous de pouvoir inclure l'étude de Haohao Lu, *Enacting the Erotic Body : Pictorial and Spectatorial Evocations of Corporeality Among Jan Gossaert and his Patrons* (2017). Malheureusement publié trop tard, ce texte aurait probablement permis de solidifier notre argumentaire sur l'érotisation dans l'art de Gossaert. Cela nous confirme cependant l'importance de traiter de cet aspect dans notre travail.

Deux études récentes de Philippe Morel et de Guillaume Cassegrain nous ont aidée à repenser le lien entre sensualité, érotisme et religion dans la peinture de la Renaissance. La porosité entre iconographie chrétienne et iconographie païenne dans une œuvre constitue un phénomène courant à l'époque. Les artistes choisissaient de reprendre un motif iconographique connu pour l'intégrer dans leur représentation afin d'interpeller le regardeur. En intégrant le païen dans le chrétien, les artistes spiritualisent l'érotique, ce qui leur permet d'utiliser la force de l'un pour servir les fins de l'autre. L'érotisation des figures religieuses n'est pas étrangère, tant s'en faut, aux propos religieux. En effet, les Vierges sensuelles du Parmesan sont en symbiose avec des thèmes comme l'Incarnation, la maternité, l'amour et le mariage.

En parvenant à la conclusion que figure sacrée et érotisme peuvent cohabiter dans

une même œuvre et que Gossaert a utilisé à plusieurs reprises cette technique, il devenait maintenant possible de proposer une nouvelle interprétation de *Danaé*. Ainsi, contrairement aux chercheurs nous ayant précédée, nous n'établissons pas de frontière entre préfiguration de la Vierge d'une part et courtisane vénale d'autre part étant donné que notre recherche a souligné que les ressemblances avec l'une ou l'autre sont valables. Nous ne pouvons donc pas retenir une seule des comparaisons. À la lumière des idées de Morel et de Cassegrain, nous avons conclu que cette contamination iconographique de la Vierge dans la toile de Danaé porte la responsabilité de l'érotisation de l'œuvre et rend le récit de l'Annonciation plus attrayant et conséquemment, plus accessible pour le regardeur.

Cette recherche nous a permis de constater que de plus en plus d'études portent sur la notion de l'érotisme dans l'art religieux de la Renaissance, bien qu'il reste encore beaucoup de toiles à considérer. Étant donné que la christianisation des mythes antiques était pratique courante dans les Flandres et durant la Renaissance, il serait intéressant d'étudier plus largement l'érotisation des sujets religieux et de repenser ainsi tout un pan de la production iconographique religieuse dans les Flandres du XVI^e siècle.

Bibliographie

Sources primaires

BOCCACE (2001). *Généalogie des dieux païens / Genealogia deorum gentilium: un manifeste pour la poésie*. Traduit de l'italien par Yves Delègue, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg. [1360-1374].

FULGENCE (2013). *Mythologies*, traduit, annoté et présenté par Étienne Wolff et Philippe Dain, Lille : Éditions Bilingue Latin-Français.

HOMÈRE (1995). *L'Iliade L'Odyssée*, traduit par Louis Bardollet, Paris : Éditions Robert Laffont.

HORACE (1990). *Odes et Épodes. Tome I*, traduit par F. Villeneuve, Paris : Les Belles Lettres.

MÉNANDRE (1971). *La Samienne*, traduit par Jean-Marie Jacques, Paris : Les Belle Lettres.

OVIDE (1992). *Les Métamorphoses*, édition et traduction de Jean-Pierre Néraudau, Paris : Éditions Gallimard.

OVIDE (1968). *Les Amours*, traduit par Henri Bornecque, Paris : Les Belles Lettres.

PINDARE (1990). *Œuvres complètes*, traduit par Jean-Paul Sauvignac, Paris : Éditions de la Différence.

SAINT-AUGUSTIN (1960). *La Cité de Dieu. Livres XV-XVIII. Lutte des deux Cités*, traduit par G. Combès, Bruges : Desclée de Brouwer.

SOPHOCLE (1999). *Antigone*, traduit par Robert Pignarre, Paris : Flammarion.

TÉRENCE (1948). *Comédies*, traduit par Emile Chambly, Paris, Éditions Garnier, vol. 1.

VALERIANO BOLZANI, Giovanni Pierio (1976). *Les Hiéroglyphiques*. Traduction par I. de Montlyard, New York : Garland. [1615].

VASARI, Giorgio (1981). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Édition établie et annotée par André Chastel, Paris : Berger- Levrault. [1550].

Sources secondaires

AINSWORTH, Maryan Wynn (2010). *Man, Myth and Sensual Pleasures : Jan Gossaert's Renaissance : the complete work*, New York : Metropolitan Museum of Art.

- ALBERTI, Francesca (2009). «Bizzarri componimenti e straordinarie invenzioni: la Danaé de Tintoret une peinture comique », *Studiolo*, n° 7, p. 11-39.
- AMIELLE, Ghislaine (1989). *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris : J. Touzot.
- BASS, Marisa Anne (2016). *Jan Gossart and the invention of Netherlandish Antiquity*, Princeton, Princeton University Press.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (2002). *Lectures et usages d'Ovide (XIII^e et XV^e siècle)*, [En ligne], <http://crm.revues.org/37>. Consulté le 21 décembre 2013.
- BERGER, John (1972). *Ways of seeing*, Londres : British Broadcasting Corporation.
- BONNET, Jacques (1996). *Lorenzo Lotto*, Paris : A. Biro.
- BAYARD, Marc (2007). « Les enjeux du comparatisme en histoire de l'art », *L'histoire de l'art et le comparatisme : les horizons du détour*, Paris : Somogy Éditions d'Art, p. 9-23.
- BREWER, Wilmon (1941). *Ovid's Metamorphoses in European Culture, vol. 1*, Francetown, Marshall Jones Company.
- BULL, Malcolm (2005). *The Mirror of the Gods*, Toronto, Oxford University Press.
- CAMILLE, Michael (2000). *L'art de l'amour au Moyen Âge : objets et sujets du désir*, Cologne : Könemann.
- CASSEGRAIN, Guillaume (2011). « Homme nu couché dans un paysage : la Pièta de Viterbe de Sebastiano del Piombo », *Nudité sacrée : le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre érotisme, dévotion et censure. Actes du colloque organisé sous la direction de Elisa de Halleux et Marianna Lora pour le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance à l'INHA à Paris, les 13 et 14 juin 2008*, Paris : Publication de la Sorbonne, p. 103-116.
- CHAMAY, Jacques (1985). *Mythologie grecque : Dieux et héros*, Genève : Musée d'art et d'histoire.
- CROIZY-NAQUET, Catherine (2002). « L'Ovide moralisé ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales*, [En ligne], <https://crm.revues.org/49>. Consulté le 2 août 2017.
- DAVIDSON REID, Jane (1993). *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990's*, New York : Oxford University Press.

DEGLI ESPOSTI, Anita Stella (2007). *Danae on Canvas : Some Receptions of a Classical Myth*, Mémoire de maîtrise, Pretoria: University of South Africa.

DE HALLEUX, Elisa et Marianna LORA (2011). « Introduction », *Nudité sacrée : le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre érotisme, dévotion et censure. Actes du colloque organisé sous la direction de Elisa de Halleux et Marianna Lora pour le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance à l'INHA à Paris, les 13 et 14 juin 2008*, Paris : Publication de la Sorbonne, p. 7-18.

DELAPLANCHE, Jérôme (2014). « Plaidoyer pour l'œuvre d'art », Yves Bonnefoy, Françoise Frontisi-Ducroux et Jérôme Delaplanche (ed.), *Le désir et les dieux*, Paris : Flammarion.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1999). *Ouvrir Vénus : Nudité, Rêve, Cruauté*, Paris : Gallimard

ENGELS, Joseph (1943). *Étude sur l'Ovide moralisé*, Groningue : J.B. Wolter.

FARTHING, Stephen (2010). *Tout sur l'art : mouvements et chefs-d'œuvres*, Montréal : Hurtubise.

FRANCES, Susan (2011). *Van Eyck to Gossaert : Towards a Northern Renaissance*, Londres : Yale University Press.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2003). *L'homme-cerf et la femme araignée*, Paris, Éditions Gallimard.

GEORGOUDI, Stella et Jean-Pierre VERNANT (1996). *Mythes grecs au figuré : de l'Antiquité au Baroque*, Paris, Éditions Gallimard.

GOMBRICH, Ernst H. (1978). *Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance*, Oxford: Phaidon.

HARBISON, Craig (2009). *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris : Éditions Flammarion.

HARBISON, Craig (1995). *The Mirror of the Artist. Northern Renaissance art and its historical context*, New York : Éditions Harry Abrams inc.

HARF-LANCNER, Laurence, Laurence MATHEY-MAILLE et Michelle SZKILNIK (2009). *Ovide métamorphosé : les lectures médiévaux d'Ovide*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

HERZOG, Sadjia Jacob (1968a). *Jan Gossart called Mabuse (1478-1532) : a story of his chronology with a catalogue of his works*, Ann Arbor : University Microfilms.

HERZOG, Sadjia Jacob (1968b). « Tradition and Innovation in Gossart's Neptune and Amphitrite and Danae », *Bulletin – Museum Boymans-Van Beuningen*, vol 19, p. 25-41.

HULT, David F. (2002). « Allégories de la sexualité dans l'*Ovide moralisé* », *Cahier de recherches médiévales et humanistes*, [En ligne], [http:// crm.revues.org/50](http://crm.revues.org/50) ; DOI : 10.4000/crm.50. Consulté le 2 août 2017.

IMPELLUSO, Lucia (2003). *Gods and Heroes in Art*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum.

KILINSKI, Karl (2013). *Greek Myth and Western Art. The Presence of the Past*, New York : Cambridge University Press.

LISSARAGUE, François (1996). « Danaé, métamorphose d'un mythe », GEORGOUDI, Stella et Jean-Pierre VERNANT(ed.), *Mythes grecs au figuré : de l'Antiquité au Baroque*, Paris : Éditions Gallimard, p. 105-133.

LU, Haohao (2017). «Enacting the Erotic Body: Pictorial and Spectatorial Evocations of Corporeality Among Jan Gossaert and His Patrons », *Ut Pictura Amor : The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice, 1500-1700*, W. Melion, J Woodall and M. Zell (ed.), Boston : Brill, p. 139-157, [En ligne], <http://www.brill.com/products/book/ut-pictura-amor>. Consulté le 17 janvier 2018.

MARTIN, Thomas (2013). « The Nude Figure in Renaissance Art », *Companion to Renaissance and Baroque Art*, A. B. Bohn and J. M. Saslow (ed.), Oxford : John Wiley & Sons, p. 402-421, <http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1002/9781118391488.ch19/asset/ch19.pdf?v=1&t=j9zvsb5b&s=032adc1b06be116cf50b89e48f3e19b7e5251fbf>. Consulté le 2 août 2017.

MARTINDALE, Charles (1990). *Ovid Renewed : Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge : Cambridge University Press.

MILLNER KAHR, Madlyn (1978). «Danaë : Virtuous, Voluptuous, Venal Woman», *The Art Bulletin*, vol. 60, n° 1, p. 43-55.

MINNEAPOLIS INSTITUT OF ART (2012). [Sans titre], [En ligne], <https://new.artsmia.org/>. Consulté le 2 août 2017.

MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory : Essays on verbal and visual representation*, Chicago : University of Chicago Press.

MOREL, Philippe (2011). « L'Érotisme de la grâce dans la peinture religieuse de Parmigianino », *Nudité sacrée : le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre*

érotisme, dévotion et censure. Actes du colloque organisé sous la direction de Elisa de Halleux et Marianna Lora pour le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance à l'INHA à Paris, les 13 et 14 juin 2008, Paris : Publication de la Sorbonne, p. 49-66.

MULLER, Frank (2013). « Hans Baldung Grien et Jan Gossaert entre christianisme et paganisme », Frank Muller (ed.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art en Europe : Repères de transition*, Genève : Librairie Droz, p. 173-197

NASH, Susie (2008). *Northern Renaissance art*, Oxford : Oxford University Press.

PANOFSKY, Erwin (1933). «Der gefesselte Eros; zur genealogie von Rembrandts Danae», *Oud-Holland*, vol 50, n ° 5, p. 193-217.

PANOFSKY, Erwin (1962). *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, New York, Éditions Icon.

PANOFSKY, Erwin (1969). *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York : New York University Press.

PASTOUREAU, Michel (2000). *Bleu : Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil.

PAUWELS H., H.R. Hoetink et S. Herog (1965). *Jean Gossaert dit Mabuse : Catalogue*, Eindhoven : Édition Druk Lecturis.

PÉTRARQUE (1470). [En ligne], *Canzoniere e Trionfi*, Venise: Vindelino da Spira, <http://www.misinta.it/biblioteca-digitale-misinta-2/1400-2/1470-petrarca-canzoniere-e-trionfi-miniato/>. Consulté le 4 avril 2017.

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène (2006). *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Éditions Honoré Champion.

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène (2009). *Nouvelles études sur l'Ovide moralisé*, Paris, Éditions Honoré Champion.

RAND, Edward Kennard (1963). *Ovid and his influence*, New York : Cooper Square.

ROWLAND, Ingrid (2008). *From heaven to Arcadia : the sacred and the profane in the Renaissance*, New York : New York Review Books.

SANTORE, Cathy (1991). «Danaë : The Renaissance Courtesan's Alter Ego», *Keitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 54, n° 3, p. 412-427.

SCHRADER, Stephanie (2010). « Gossart's Mythological Nudes and the Shaping of Philip of Burgundy's Erotic Identity », Maryan Wynn Ainsworth (ed.), *Man, Myth and Sensual Pleasures : Jan Gossaert's Renaissance : the complete work*, New York : Metropolitan Museum of Art. p . 57-68.

SEZNEC, Jean (1993). *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs, 606 ». [1980].

SILVER, Larry, (1986). «*Figure nude, historie e poesis : Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands*», *Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 37, n° 1, p. 1-40.

SLUIJTER, Eric Jan (1999). «*Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt*», *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 27, n° 1-2, p. 4-45.

SLUIJTER, Eric Jan (2000). «*Venus, Visus en Pictura*», *Seductress of sight : studies in Dutch art of the Golden Age*, Zwolle : Édition Waanders, p : 87-159

SNYDER, James (2005). *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic arts from 1350 to 1575*, Upper Saddle River : Éditions Prentice Hall.

SPERLING, Jutta Gisela (2015). «*Address, Desire, Lactation: On some Gender-bending Images of the "Virgin and Child" by Jan Gossaert*», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 76, p. 49-77.

STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Gallimard.

STERK, Jozef (1980). *Philips van Bourgondie : (1465-1524) Bisschop van Utrecht als protagonist van de renaissance zijn leven en maecenaat*, Zutphen : WalburgPers.

VAN DE VELDE, C. (2009). *La mythologie classique aux temps de la Renaissance et du Baroque dans les Pays-Bas*. Actes de colloque organisé à Anvers. 19-21 mai 2005, Louvain : Peeters.

VAN HEEM, Gilles (2007). *Dieux et héros de la mythologie grecque*, Paris : Éditions Librio.

VASARI, Giorgio (1981). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (éd.), Paris : Berger-Levrault, Coll. « Collection Arts ». [1550].

WARZÉE, Paul (1979). *L'humanisme en Flandre et en Allemagne 1500-1570*, Genève : Édition Skira.

Figures

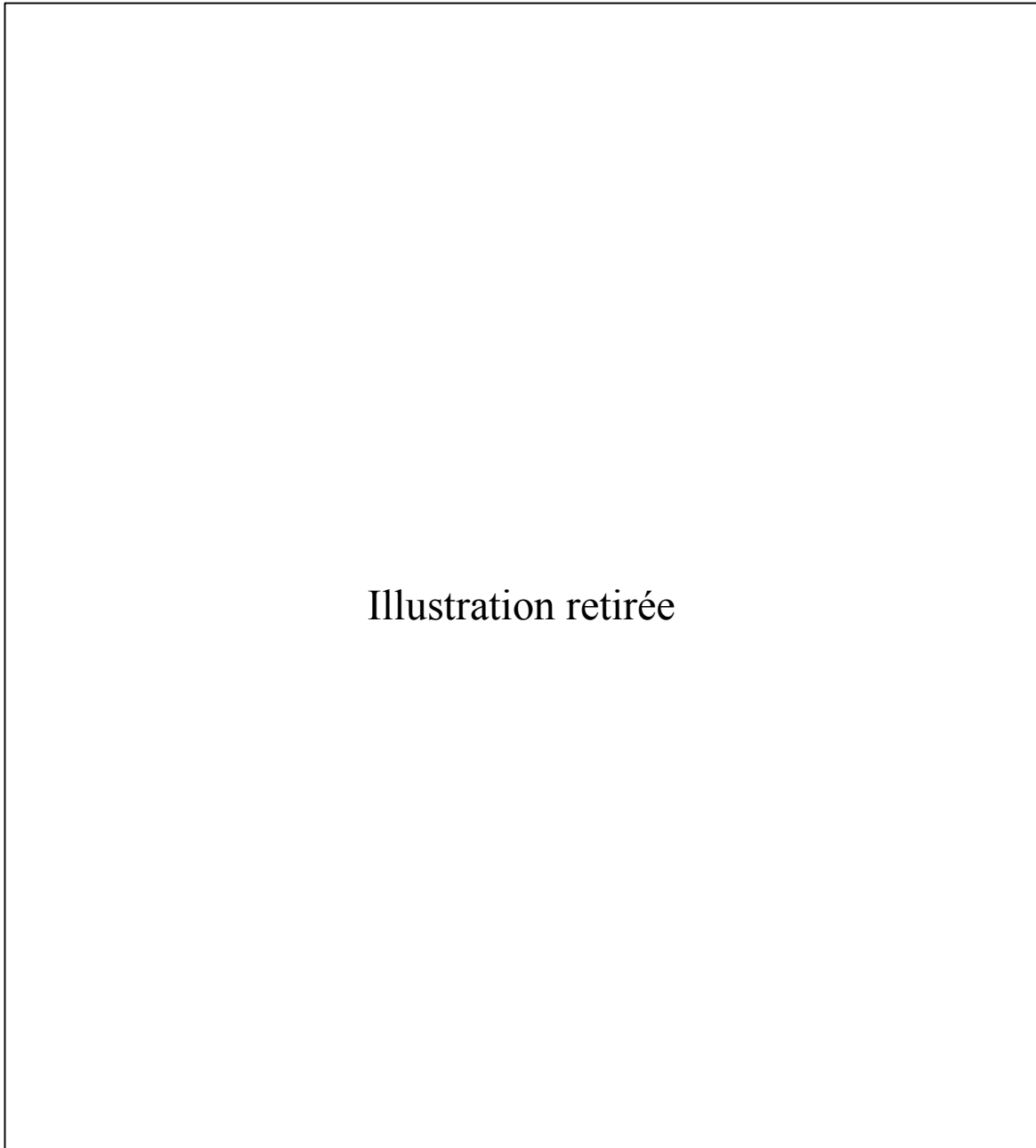


Illustration retirée

Fig. 1 – Jan Gossaert, *Danaë*, 1527, huile sur bois, 114 x 95 cm, Alte Pinakothek, Munich.

Illustration retirée

Fig. 2 –*Danaé et la Pluie d'Or*, 430 av. J.-C., figure rouge, 23 x 22.6 cm, Musée du Louvre, Paris.

Illustration retirée

Fig. 3 – *Danaé*, III^e siècle, moule en terre cuite, Museo Archeologico, Budapest.



Illustration retirée

Fig. 4 –*La Pluie d’Or tombant sur Danaé*, ca. 1490, gravure sur bois dans *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, Basel, fol. 12r, Collection Spencer, New York Public Library, New York.



Illustration retirée

Fig. 5 – Lorenzo Lotto, *Allégorie de la Chasteté*, 1506, huile sur bois, 43 x 34 cm, National Gallery of Art, Washington.



Illustration retirée

Fig. 6 – Baldassarre Peruzzi, *Danaé et la Pluie d'Or*, 1508-1509, fresque, détail de la frise, *Sala del Fregio*, Villa Farnésine, Rome.

Illustration retirée

Fig. 7 – Le Corrège, *Danaé*, 1530, huile sur toile, 158 x 189 cm, Galerie Borghèse, Rome.

Illustration retirée

Fig. 8 – Titien, *Danaé*, 1544-1545, huile sur toile, 117 x 69 cm, Musée National de Capodimonte, Naples.

Illustration retirée

Fig. 9 – Titien, *Danaé*, 1553, huile sur toile, 119 x 187 cm, Musée de l'Ermitage, St-Petersbourg.

Illustration retirée

Fig. 10 – Titien, *Danaé*, 1554, huile sur toile, 135 x 152 cm, Musée Kunsthistorisches, Vienne.



Illustration retirée

Fig. 11 - Titien, *Danaé recevant la pluie d'or*, 1560-65, huile sur toile, 129,8 x 181,2 cm, Musée du Prado, Madrid.



Illustration retirée

Fig. 12 – Giulio Bonasone, *Danaé et la Pluie d'Or*, 1540, gravure, 16.5 x 11 cm, The Albertina Museum, Vienne.



Illustration retirée

Fig. 13 – Tintoret, *Danaé*, 1580, huile sur toile, 142 x 182 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.



Illustration retirée

Fig. 14 – Orazio Gentileschi, *Danaé*, 1623, huile sur toile, 162 x 228.5 cm, Museum of Fine Arts, Cleveland.

Illustration retirée

Fig. 15 – David Teniers, *L'Archiduc Leopold Whilelm dans sa Galerie d'art à Bruxelles*, 1647-1651, huile sur plaque de cuivre, 105 x 130 cm, Museo Del Prado, Madrid.



Illustration retirée

Fig. 16 – Giambattista Tiepolo, *Jupiter et Danaé*, 1736, huile sur toile, 41 X 53 cm
Universitet Konsthistoriska Institutionen, Stockholm



Illustration retirée

Fig. 17 – Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Portrait de Mademoiselle Lange en Danaé*, 1799, huile sur toile, 60 x 49 cm, Minneapolis Institute of arts, Minneapolis.

Illustration retirée

Fig. 18 – Gustave Klimt, *Danaé*, 1907-1908, huile sur toile, 77 x 83 cm, collection Privée, Graz.



Illustration retirée

Fig. 19 – Jan Gossaert, *Neptune et Amphitrite*, 1516, huile sur bois, 188 x 124 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Illustration retirée

Fig. 20– Jan Gossaert, *Hercule et Déjanire*, 1517, huile sur bois, 37 x 27 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Illustration retirée

Fig. 21 – Jan Gossaert, *Vénus et Cupidon*, 1521, huile sur bois, 32 x 24 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Illustration retirée

Fig. 22 – Jan Gossaert, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1515, huile sur bois, 230 x 205 cm, Národní Galerie, Prague.

Illustration retirée

Fig. 23 – Jan Gossaert, *Vierge à l'enfant*, 1527, huile sur bois, 63 x 50 cm, Museo del Prado, Madrid.

Illustration retirée

Fig. 24 – Jan Gossaert, *Vierge à l'enfant*, 1525, huile sur bois, 48 x 38 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Illustration retirée

Fig. 25 – Jan Gossaert, *Vierge à l'enfant*, 1530, huile sur bois, 45 x 34 cm, Collection privée.

Illustration retirée

Fig. 26 – Sebastiano Del Piombo, *Pietà*, 1516-17, huile sur bois, 270 x 225 cm, Museo Civico, Viterbe.



Illustration retirée

Fig. 27 – Le Parmesan, *La Vision de Saint Jérôme*, 1526, huile sur bois, 343 x 149 cm, National Gallery, Londres.

Illustration retirée

Fig. 28 – Le Parmesan, *La Madone à la rose*, 1529, huile sur bois, 109 x 88 cm, Gemäldegalerie, Dresde.



Illustration retirée

Fig. 29 – Le Parmesan, *La Madone au long cou*, 1535, huile sur bois, 216 x 132 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.



Illustration retirée

Fig. 30 – Le Parmesan, *Les Vierges sages*, 1535-1539, fresque, détail de la voûte, Santa Maria della Steccata, Parme.



Illustration retirée

Fig. 31 – Le Parmesan, *Les Vierges folles*, 1535-1539, fresque, détail de la voûte, Santa Maria della Steccata, Parme.